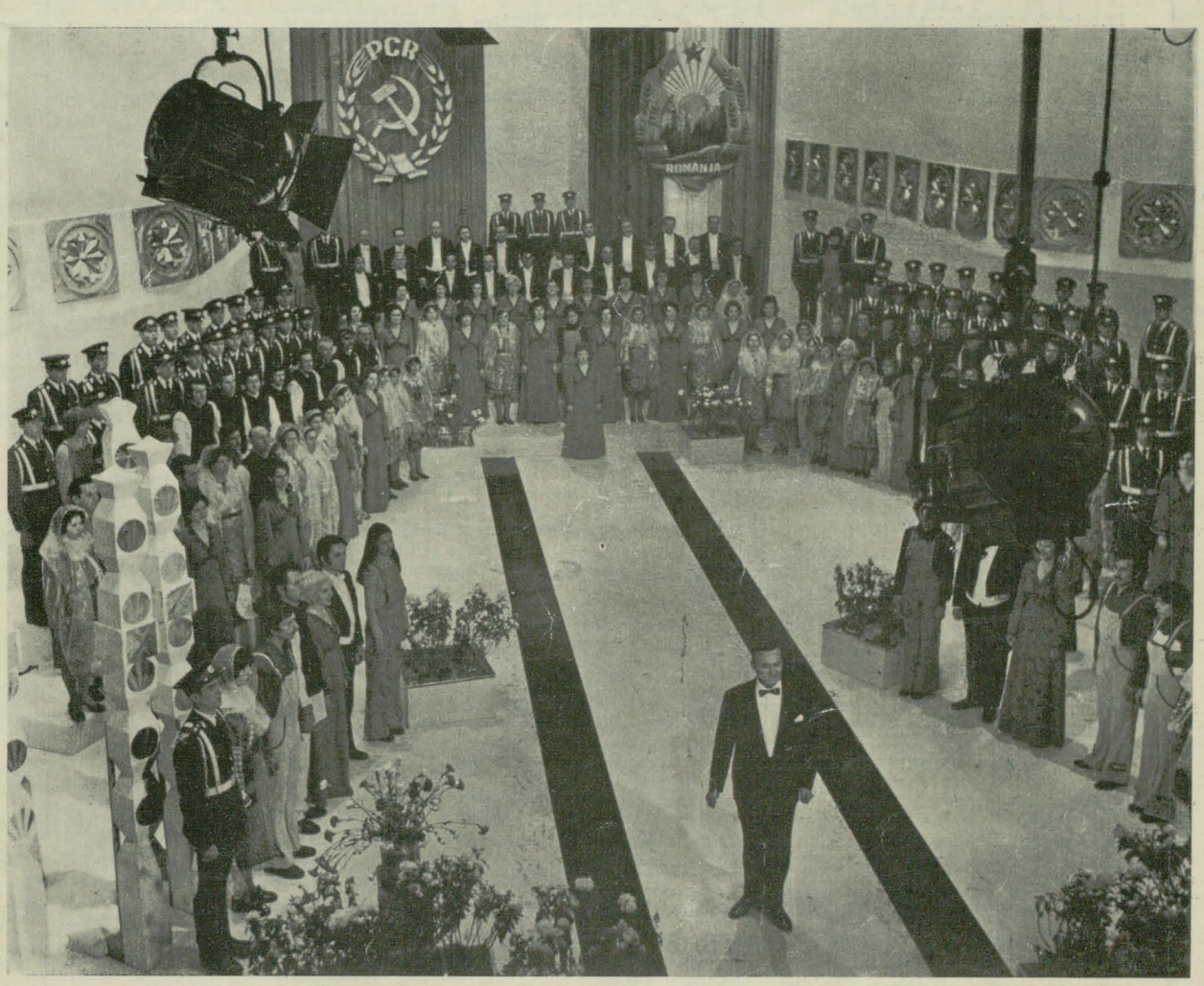
8

MUZICA

AUGUST 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



CUPRINS

CONSTANTIN SÎRBU

Istorie și contemporaneitate 1

THEODOR GRIGORIU

Cîteva idei cu prilejul unei mese rotunde C.I.M. 3

NICOLAE BRÎNDUȘ

În dezbatere : Autenticitate, înnoire și mesaj 5

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU

Aspecte ale creației contemporane românești de operă și balet (II) 12

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Nicolae Brînduș în colaborare cu Mihaela Marinescu 22

GABRIEL TOMESCU

Noi ediții ELECTRECORD 25

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Horia Șurianu, Viorel Crețu, Cristina Sîrbu, Edgar Elian, Augustin Sandu, Liviu Dănceanu, Mihaela Marinescu, Iosif Sava, Gheorghe Soima, Gheorghe Firca, Ion Coțoi, Ștefan Cărăpănceanu, Gabriel Tomescu 26

DE PESTE HOTARE

Semnează : Alfred Hoffman, Mișu Iancu, Corina Jiva, Augustin Sandu 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

NICOLAE CĂLINOIU

Une noble vocation 39

TITUS MOISESCU

„Psaltichia Rumănească" de Philothée, fils de l'Aga Jipa 44

SOMMAIRE

CONSTANTIN SÎRBU

Histoire et contemporanéité 1

THEODOR GRIGORIU

Autour d'une table ronde du C.I.M. . . 3

NICOLAE BRÎNDUȘ

Au débat : authenticité, innovation, message 5

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU

Quelques aspects de la création contemporaine roumaine de musique d'opéra et ballet (II) 12

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Nicolae Brînduș, avec la collaboration de Mihaela Marinescu . . 22

GABRIEL TOMESCU

Nouvelles éditions de l'ELECTRECORD . 25

LA VIE MUSICALE

Signataires : Horia Șurianu, Viorel Crețu, Cristina Sîrbu, Edgar Elian, Augustin Sandu, Liviu Dănceanu, Mihaela Marinescu, Iosif Sava, Gheorghe Soima, Gheorghe Firca, Ion Coțoi, Ștefan Cărăpănceanu, Gabriel Tomescu 28

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

Signataires : Alfred Hoffman, Mișu Iancu, Corina Jiva, Augustin Sandu 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

NICOLAE CĂLINOIU

Une noble vocation 39

TITUS MOISESCU

„Psaltichia Rumânească" de Philothée, fils de l'Aga Jipa 44

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 8 (368) AUGUST 1982

SĂRBĂTOAREA LIBERTĂŢII NOASTRE

Poporul nostru sărbătoreşte cea de a 38-a aniversare a măreţei zile de 23 August ca pe ziua libertăţii sale, zi înscrisă în istorie cu litere de foc şi aur. Atunci, în 1944, s-a înfăptuit revoluţia de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă, moment de răscruce în destinele României, în croirea unui drum nou, în viaţa poporului.

Sub conducerea Partidului Comunist Român, poporul a optat pentru o nouă cale de dezvoltare, eliberîndu-se cu curaj din ghiarele dominaţiei fascisto-hitleriste şi luînd arma în mînă, a luptat vitejeşte, alături de armatele sovietice, de celelalte armate ale frontului antihitlerist pentru nimicirea întunecatei şi înăbuşitoarei asupriri care ameninţa omenirea. Istoria a consemnat în paginile sale contribuţia adusă de poporul român la această mare bătălie pentru triumful forţelor ostile subjugării, pentru salvarea omenirii de pericolul fascismului care tindea să pună stăpînire pe întreaga lume.

Şi, iată-ne acum, la 38 de ani distanţă de acele zile memorabile, făcînd, aşa cum o facem an de an, bilanţul realizărilor noastre, al roadelor culese în întrecerea entuziastă organizată în cinstea marii noastre sărbători. La capătul acestei perioade de profunde transformări revoluţionare putem afirma cu fruntea sus, cu mîndrie patriotică, cu bucuria ce o resimte un întreg popor, că drumul croit prin lupte şi jertfe în acel August înflăcărat, a fost un drum de victorii, confirmate de succesele pe care le-am dobîndit prin trudă şi elan patriotic, urmînd politica clarvăzătoare a partidului, exponentul autentic al celor mai înaintate tradiţii şi aspiraţii de mai bine ale poporului nostru, dornic să trăiască în pace şi înţelegere, dar ferm hotărît să-şi apere cu îndîrjire pămîntul strămoşesc şi cuceririle sale.

Privind în trecut, vedem cu satisfacţie că tot ce ideologii burgheziei considerau că este imuabil, că structurile societăţii pe care aceştia le recomandau ca singurele în măsură să ducă la redresarea României s-au dovedit a fi total nefondate iar profeţiile pe care le făceau despre viitorul ţării, în noua sa organizare, nişte vorbe goale, ridicole, incapabile să convingă nici pe cei mai naivi.

România zilelor noastre este o ţară prosperă, cu o economie în continuă dezvoltare, cu o viaţă social-culturală care a cunoscut radicale schimbări, o ţară socialistă care s-a impus prin lupta, prin realizările sale, prin poziţia sa în concertul vieţii internaţionale, prin demnitatea şi prestigiul său în lumea contemporană.

De curînd, la plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, preşedintele republicii, a făcut un larg şi semnificativ expozeu asupra drumului parcurs de ţara noastră în făurirea noii ordini sociale, în victoria socialismului. Tabloul general al victoriilor cucerite sub conducerea partidului, arată cu claritate cît de mult am realizat într-o scurtă perioadă istorică. În acest timp, industria românească a reuşit să producă de 48 de ori mai mult decît în 1938, am reuşit să obţinem un venit naţional de 14 ori mai mare, să ajungem a întrece de 9 ori numai în trei decenii de orînduire socialistă ceea ce s-a realizat timp de secole în dezvoltarea economică a ţării. Prin repartizarea judicioasă a forţelor de producţie pe întreg cuprinsul ţării au dispărut „petele albe" ale subdezvoltării, toate aceste realizări răsfrîngîndu-se în mod pozitiv asupra creşterii nivelului de trai material şi spiritual al oamenilor muncii, în transformarea totală a înfăţişării ţării.

În cei 17 ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului, anii cei mai fertili din istoria noastră, am obţinut succese care atestă cu elocvenţă avîntul economic al ţării. În prezent dispunem de un potenţial ce ar putea să realizeze în numai 70 de zile producţia de acum 17 ani. Nu se poate trece cu vederea că 80 la sută din fondurile fixe care formează avuţia ţării au fost create în ultimii 17 ani fapt care atestă cît de departe a mers economia noastră, cît de îndreptăţită este calea industrializării socialiste pe care am mers şi mergem.

https://biblioteca-digitala.ro

Este marele merit al tovarășului Nicolae Ceaușescu de a fi imprimat un asemenea ritm alert dezvoltării noastre în toate sectoarele de activitate, de a fi adoptat o poziție creatoare, novatoare, pe baza realităților și condițiilor proprii, de a fi adoptat spiritul socialismului științific, cea mai revoluționară teorie formulată de geniul omenesc, în întreaga noastră activitate de construcție socialistă. Prin adoptarea acestei optici eliberate de servituți s-a ajuns la conceptul de societate socialistă multilateral dezvoltată, concept care corespunde realităților românești și care ne poate duce cu pași siguri spre obiectivul propus : acel al ajungerii în rîndul țărilor avansate economicește. În vederea înfăptuirii acestui țel am accentuat ritmul de creștere al industriei, punînd în același timp în centrul atenției preocuparea pentru latura calitativă a producției, pentru îndeplinirea integrală a prevederilor cincinalului. În același context novator se înscrie reconsiderarea poziției față de agricultură și față de sat, stimularea punerii în valoare a resurselor, a capacităților inepuizabile ale mediului rural. Create asemenea condiții, a fost posibilă perfecționarea continuă a democrației noastre socialiste, prin atragerea pe o scară și mai largă a maselor la elaborarea, adoptarea și aplicarea deciziilor, la creșterea calității vieții.

Această politică cu caracter constructiv, fertilă și stimulatoare și-a pus pecetea pe politica externă, de amplă și generoasă deschidere. Politica României socialiste este o politică închinată slujirii marilor idealuri ale umanității-respectul suveranității și independenței naționale, promovarea colaborării, înțelegerii și destinderii, a luptei împotriva războiului, pentru pace.

Întreaga noastră viață spirituală este racordată la înaltele comandamente ale politicii interne și externe, la crearea unei civilizații care să aibă adînc înfipte în solul țării rădăcinile sale, din care să tragă seva dătătoare de viață și frumuseți. Acestui ideal nobil i se dedică și cei care-și consacră munca lor artei muzicale și cărora secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, le-a cerut în repetate rînduri să-și îndrepte preocupările spre crearea unor opere cu profund conținut patriotic, revoluționar, să se inspire cu temeinicie din bogata sursă de documentare care este viața noastră nouă, cu infinitele ei aspecte și resorturi. Puternic stimulați de aceste îndemnuri, atașați întru totul politicii partidului care corespunde integral intereselor vitale ale oamenilor muncii, cei care slujesc prin arta noastră ridicarea spirituală a poporului, sîntem hotărîți să facem să sporească tezaurul muzical cu noi valori, ca pe scenele mari, ca și pe cele mici din cele mai îndepărtate așezări românești să răsune cîntecele pe care poporul le dorește, pe care să le îndrăgească, să dăm mari opere de artă care să ilustreze eroismul acestor ani de gigantice eforturi revoluționare pentru făurirea unei țări care să se bucure de tot ceea ce a realizat prin forța și inteligența sa creatoare. Este o datorie de onoare pe care ne-o impunem și în același timp o cinste care ni se face, o datorie nu numai de creatori legați de epoca lor tumultoasă ci și de cetățeni care trebuie să vibreze la chemările revoluționarului ev pe care îl trăim.

23 August este, în adevăr, un moment de evocări, dar nu numai atît. Această mare sărbătoare este și un moment al marilor mobilizări pentru luptele care ne așteaptă, al împlinirii dorinței noastre de mai înalt, de mai mult, de mai frumos. Cu aceste gînduri cinstim această dată festivă din calendarul României socialiste, cu aceste gînduri răspundem chemării partidului, a mult iubitului lui secretar general.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîteva idei cu prilejul unei mese rotunde

§ 1. Ne întrebăm adesea cu justificare, dacă un compozitor contemporan mai poate fi cu adevărat obiectiv față de fenomenul muzical, înțeles în toate compartimentele sale — creație, valorificare, destin, etc. — sau el nu face decît să-și prelungească propria gîndire și concepție artistică în înțelegerea și definirea acestui fenomen.

Îndoiala noastră e generată de adevărata explozie de tehnici și teorii componistice, unele revelatoare și deschizătoare de drumuri, altele însă cu vicii evidente de logică internă, mergînd pînă la forme absurde, aberante. Cu alte cuvinte, nu este exclus să asistăm de fapt la niște pledoarii „pro domo", din care aflăm fără îndoială unele lucruri interesante, deși avem dodvezi peremtorii că schemele și eșafodajele de argumente nu ne pot stărui prea mult în memorie, dacă nu sînt susținute de opere solide, viabile.

Nu am dori să se înțeleagă din aceste afirmații că compozitorul ar trebui exclus de la unele decizii privind rolul muzicii în societate, ci că el, dimpotrivă, trebuie să facă un efort pentru a înțelege cu luciditate realitatea în care își desfășoară activitatea. Cît privește critica muzicală, ea nu-l ajută prea mult, fiindcă ține tot mai greu pasul cu problematica extrem de complicată a creației și vine de cele mai multe ori cu întîrziere, încît aprecierile sale nu mai au eficiență. Cam peste tot în lume, fervoarea și energia criticii se consumă adesea în lucrări istoriografice sau de sinteză (desigur și ele necesare), iar în întîlnirile internaționale îți dai seama că, exaltîndu-se meritele propriilor culturi, se ignoră de fapt celelalte.

Se pune aici totul pe seama limitelor cunoașterii umeane, ca pe vremea enciclopedismului francez, cînd de fapt azi avem mijloacele informaționale actuale și contacte rapide. Creatorul de muzică contemporan poate ajunge astfel într-o curioasă izolare față de public și critică, fiind cum s-a spus în glumă „un zeu singuratec" sau „un înțelept de care nu are nevoie nimeni"... Situația aceasta, destul de îngrijorătoare, pe care prezenta Masă Rotundă organizată de C.I.M. *) o implică, nu poate fi depășită, și nu în chip paradoxal, decît tot prin strădaniile concertate ale muzicienilor din întreaga lume, oricît de subiectivi și concentrați ar fi asupra propriilor probleme de creație.

Să ne întoarcem însă la cadrul tematic al discuțiilor, așa cum propun organizatorii respectivei reuniuni, încercînd și unele concluzii.

§ 2. Este cred evident că putem învăța totdeauna ceva din istora artei, iar cînd dorim să aflăm ce reacții a stîrnit un curent anume, *dodecafonismul* ne oferă un cîmp amplu de reflecții. Acet puternic „val" s-a desfășurat pe un interval de timp destul de lung, a traversat cel de al doilea război mondial, s-a ciocnit cu mentalități diverse — specifice secolului XX — și s-a adresat unui public larg, mai avizat și dispunînd de medii de informare moderne, ca și de spirit critic ascuțit. Nu e cazul să punem în discuție aceste reacții ; există dealtfel în acest sens o bibliografie destul de amplă. Aș dori să spun, într-un minimum de cuvinte, de ce cred că nu mai are sens să ne oprim asupra acestui curent, el fiind considerat epuizat de mulți muzicieni contemporani.

În acest secol, din motive care ar merita să fie analizate, s-a tins cu o voință constantă către o gîndire muzicală de tip structuralist, poate în iluzia de a se ajunge la secretul unei muzici de o logică formală fără fisuri, sau datorită inducției provocată de gîndirea științifică, ce caracterizează epoca noastră. Tendința aceasta e departe de a fi încheiată, dovadă „muzica formală" (la Musique Formelle) a lui Xenakis, a cărui gîndire logică impresionează, deschizînd poate o nouă pagină în istoria muzicii.

Dodecafonismul a reprezentat pe acest drum o etapă, *seria* pe care el a propus-o cu rol sau funcție de *algoritm* nu e însă atît de capabilă să susțină solid și cu necesitate structurări complexe. Nu ne dăm seama dacă Schönberg a avut în vedere ideea algoritmului, sau el i-a simțit nevoia în mod empiric ; oricum, *seria* și toate ipostazele sale (48) nu sînt decît așa ceva. Gîndirea (tehnica) dodecafonică nu e apoi așa de novatoare pe cît au pretins apologeții săi, vechea polifonie olandeză de la care se reclamă ni se pare mai degrabă dorința unui blazon, pentru că spectaculara independență și suprapunere a vocilor

*) Budapesta, oct. 1981

https://biblioteca-digitala.ro

sînt mai mult rapeluri grafice, de punere în pagină, decît de spirit ; gestul nu e încărcat ca la olandezi cu splendida spontaneitate, pe care reuşeşte s-o capteze şi reţină o practică muzicală vie şi îndelungată. Formele muzicale, predilect variaţionale, sînt de cele mai multe ori tributare unei gîndiri caracteristice sfîrşitului secolului XIX, iar aspectul general, excesiv de laborios şi stufos, aduce mai degrabă un aer vetust, decît modern. Webern realizează, e drept, o decantare, dar încarcă unii parametrii cu sarcini pe care nu le pot purta ; oricum el este mai aproape de o viziune novatoare, ce a generat curentul post serial.

Prin variaţia ritmică (şi agogică) continuă, fără îndoială elementul cel mai valoros al acestei tehnici, dodecafonismul a dorit de fapt să realizeze o libertate de creaţie mult visată de compozitori de-a lungul secolelor trecute, dar tirania rolului *seriei* — care e un contur melodic ce nu conţine nici incandescenţa ideii, nici o valoare simbolică sau de alt ordin, capabil să antreneze memoria — îngreunează artificial desfăşurarea fluxului muzical. Din păcate, contradicţia aceasta internă a fost sesizată destul de tîrziu.

Viciul de fond, cel mai grav, al dodecafonismului este însă anularea *ethosului,* probabil unul din elementele cele mai misterioase, profunde şi inefabile ale limbajului muzical, în acest perimetru în care ne aflăm pînă în prezent. (Xenakis propune un mod nou şi total diferit de gîndire muzicală, bazat exclusiv pe rolul inteligenţei, cu dorinţa de a ne releva ceva din misterele cosmice, pe care trebuie să începem a le „auzi" ; aici, desigur, rolul ethosului dispare, sau noţiunea trebuie reevaluată). De aici senzaţia unui limbaj muzical automatic, similitudinea fastidioasă a demersului, la compozitori din arii geografice depărtate, din generaţii diferite.

Rigiditatea acestui „val" a apărut cu atît mai evidentă, cu cît au intrat în orizontul cunoaşterii noastre muzicile extraeuropene, o gîndire liberă de orice prejudecată, în care elementele de sugestie sînt selectate şi transmise printr-o experienţă artistică milenară. Gîndirea muzicală cultă a început să înţeleagă că are încă mult de meditat asupra acestor modalităţi de a concepe muzica şi mulţi alţi compozitori, ca Roussel în trecut şi relativ recent Messiaen, au adus contribuţii de excepţională valoare.

Vehemenţa puţin obişnuită cu care adepţii acestui curent au căutat să-l impună, ca şi a celor care l-au contestat, a avut totuşi şi unele rezultate pozitive : o ascuţire a observaţiei critice, precum şi o regîndire a laturilor teoretice şi tehnice ale artei sonore. Acelaşi Xenakis consideră dodecafonismul un curent istoric şi în concluzie trebuie să fim de acord cu el, cu toate viciile pe care i le semnalăm.

§ 3. Cei înclinaţi să descifreze sensurile mai adînci ale artei — mulţi dintre ei obosiţi în a urmări succesiunea tot mai rapidă a tendinţelor şi curentelor muzicale din ultima vreme — ajung astăzi la convingerea că e necesară o privire pe spaţii de timp mai largi a evoluţiei artei sonore, dincolo de o tehnică sau alta.

Se poate vorbi azi de o maturizare a observaţiei fenomenului componistic, datorită cunoaşterii muzicilor extra-europene, amintite mai sus, ce au readus cu ele un interes nou pentru muzicile de tip folcloric, despre care se credea la un moment dat că sînt total epuizate. Muzicile din afara circuitului culturii muzicale de tip european au determinat pînă la urmă aprofundarea elementelor de permanenţă ale artei sonore, precum şi a ce este *stabil* şi *mobil* în psihicul şi sentimentele umane.

Se mai pot enunţa, pe scurt, şi alte idei care se vehiculează în muzicologia actuală, ca urmare a acestei „maturizări" :

a) evoluţia artei sonore se produce mult mai lent decît ne place nouă să credem şi cunoaşte reveniri curioase : *neoclasicismul* din primele decenii ale secolului nostru, ca şi recentul curent *neoromantic,* pornit din Statele Unite şi îmbrăţişat imediat în Germania, sînt doar două din multele exemple ce se pot da.

b) repunerea în discuţie a rolului major al *ethosului,* amintit şi înainte, element prin care se poate cunoaşte ceva din experienţa artistică milenară a colectivităţilor umane, despre reacţiile profunde ale vieţii afective umane.

c) arta sunetelor, bazîndu-se pe vibraţii şi pe un cîmp de frecvenţe în perpetuă mobilitate şi schimbare, acţionează asupra receptorilor într-un mod specific, nou pentru fiinţa umană şi nu numai pentru ea, ce se mai cere îndelung testat şi analizat.

Ce facilitează şi ce împiedică contactul cu receptorul ? Care e rolul memoriei sau al altor factori din mecanismul recepţiei ? Cum aderă şi cum se „apără" de sunete psihicul uman ? etc. etc. Toate acestea şi multe altele trebuiesc studiate şi restudiate, pornind fie de la cărţi fundamentale ca „Teoria informaţiei estetice" a lui Max Bense, fie de la alte noi cercetări estetice şi psihologice.

d) se aud adesea păreri justificate din partea unor muzicieni cu o îndelungată experienţă că muzica clasică ar fi cunoscut infinit mai multe secrete decît cea contemporană, cu privire la relaţia *creator-receptor,* secrete care s-au pierdut şi ar trebui redescoperite, dacă aşa ceva mai este posibil. La alt pol, se poate observa puternicul efect ce-l produce asupra receptorilor arta populară şi modul cum ea e respinsă cînd e impură, etc.

e) dezvoltarea noilor metode de producere a sunetului pe cale electronică va duce şi la o strategie nouă a desfăşurărilor sonore, la o tehnică componistică adecvată, după principiul că *materialele noi generează forme noi.* Acest fapt, deşi se lasă încă aşteptat, va apărea indiscutabil, îmbogăţind gîndirea mu-

https://biblioteca-digitala.ro

zicală cu elemente de substanță nu numai coloristice.

§ 4. Dorind, în mod unanim, o ameliorare a rolului noilor creații muzicale în viața socială, consemnăm cîteva concluzii :

a) latura tehnică, partea invizibilă, analizabilă, să devină mai puțin obsedantă, iar critica să-și concentreze eforturile către problemele de substanță, conținut, mesaj, ethos etc.

b) compozitorul ca și muzicologul trebuie să-i fie clară alternativa între o artă hedonică, adresată unor cercuri restrînse și o artă în care se angajează idei majore, o adevărată bătălie pentru supraviețuirea speței umane pe planeta noastră. Beethoven presimțea desigur acel drum scriind Simfonia IX-a !

c) C.I.M.-ul poate avea un rol pozitiv, prin organizarea de întîlniri și dezbateri periodice; prezenta Masă Rotundă este, în acest sens un moment prețios.

Th. GRIGORIU

În dezbatere: Autenticitate, înnoire și mesaj

Revista „Muzica" a organizat o discuție asupra unor probleme de actualitate privind creația muzicală. Au participat compozitori ai tinerelor generații, critici muzicali, muzicologi. Întîlnirea s-a bucurat de prezența sociologului Paul Caravia, cercetător științific.

„Este un fapt binecunoscut că muzicianul de azi este exponentul prin excelență al unei arte înnoitoare care transformă spiritualitatea publicului și nu i se subsumează. În sine, mijloacele de expresie sînt neutre : este o datorie a tuturora de a fi asimilate și o condiție *sine qua non* a creației de a contribui la făurirea lor. Mijloacele își dezvăluie autenticitatea cînd sînt în concordanță cu spiritualitatea artistului ; ca atare nici o înnoire în sfera artei nu a fost respinsă de publicul larg : să ne gîndim la Enescu, Paladi, Tonitza... O legătură profundă se stabilește în cazul valorilor autentice între mijloacele de expresie și mesaj și anume în sensul concordanței dintre conținut și formă, dintre tehnică și expresie, dintre idee și elaborarea artistică. Trebuie să se facă totul pentru ca publicul să poată recepționa noutatea unui mesaj de autentică valoare, așa cum s-au petrecut lucrurile în toate epocile de efervescență creatoare ce definesc cultura unei națiuni. Cuvintele rostite de către tovarășul Nicolae Ceaușescu la plenara din 1-2 iunie ne sînt un prețios îndemn : «Diversitatea de stiluri, de maniere artistice nu trebuie confundată cu atitudinea de îngăduință față de concepții și mentalități străine idealurilor societății noastre». Nu imitația și nu uniformizarea — ea se poate afirma și petrece pe toate zonele și meridianele stilistice, degenerînd în *academism* — ci lupta noastră pentru autentic, originalitate națională, vibrație patriotică și umanistă, contemporaneitatea mesajului, *inteligibilitatea* operei, ce se adresează unui public capabil de a o recepționa și pe care îl dorim cît mai larg, acestea sînt de fapt sarcinile fundamentale ce se pun în fața creatorilor noștri, profund ancorați în spiritualitatea românească și în destinul contemporan al României socialiste" *(Vasile Tomescu)*

Luările de cuvînt s-au referit problemei, mult disputate, a avangardei muzicale. „Există de fapt o avangardă ? De cînd se vehiculează acest termen *milităros* și *agresiv* (s.n.) în artă, în muzică ? Îi putem considera pe marii creatori, pe marii inovatori drept avangardiști *avant la lettre !* Inovație = avangardă ? Bach a fost avangardist ? Dar Mozart ? Beethoven ? Brahms ? Sau Debussy (proclamat „perimat" de teribilul Satie) ? Dacă considerăm manifestul bruitist din 1913 emis de Luigi Russolo drept o manifestare tipică a avangardismului, cum putem interpreta luarea de poziție fermă a lui Debussy împotriva unui asemenea mod de a gîndi un act artistic ? Mai recent, cum putem interpreta declarațiile lui Penderecki în legătură cu propriile lucrări *de avangardă* ? — citez : «Scriam oarecum împotriva propriului meu gust... Din păcate, prea mulți compozitori creiază mai mult pentru gustul criticilor !» (extras din revista U.S.News and World Report și preluat de revista Contemporanul din 30 martie 1979) (...). Extrapolînd la muzica românească, există oare compozitori care scriu pentru gustul anumitor «critici» ?

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie însă să o spunem cinstit : publicul sălilor de concerte — sau «consumatorul» cum îl definea cineva cu dispreț — nu este deloc generos cu asemenea *sub-produse. Blamarea publicului* devine astfel inevitabilă și atunci, stimați confrați, pentru cine scrieți ? Răspunsul vine «de la sine» : *Pentru viitor, noi sîntem AVANGARDA* ! Dar oare, sub masca înșelătoare a acestui cuvînt magic, prost înțeles, nu se ascunde, de cele mai multe ori, chiar *lipsa unei minime inovații, a unui minim efort creator* denotînd — în mod tragic, de fapt — lipsa flagrantă a ideilor și a aplicației muzicale ? Și atunci revin la prima mea întrebare ? De fapt, avangarda există ? Și dacă există, aceasta este *adevărata* avangardă ? Cred că nu putem fi indiferenți cu cei ce *gonesc, hăituiesc publicul din sălile de concert cu scîrțîielile lor pretențioase, făcînd astfel un imens deserviciu prestigiului muzicii românești !*" *(Șerban Nichifor).*

„Avangarda muzicală ar putea avea 2 accepțiuni : una, în care muzica de avangardă ar fi o muzică înaintată, care caută permanent *noul* (s.n.) și cealaltă, de natură *istorică* (s.n.). După unii, în perioada dată, o muzică de avangardă a fost reprezentată de Stockhausen și Boulez. Creația lui John Cage reprezenta o *muzică experimentală* (s.n.) Înclin mai degrabă spre această accepție deoarece «avangarda» culturală este o noțiune istorică prea strict definită ; ceea ce ține de *nou* în muzică are mai degrabă un caracter experimental. Pe lîngă demersul componistic, acesta presupune un demers teoretic extrem de important. Întrebarea cheie este deci : ce este noul și în ce direcție trebuie să-l căutăm ? Aceasta este și o chestiune de opțiune personală. Dar cel mai important lucru, pe care mi se pare necesar a-l defini de la bun început, este nu atît ce *nu* este nou cît ce *nu* este muzică ! (s.n.). Care sînt de fapt, *limitele muzicii* !... *(Dan Timiș).*

„Cîmpul muzical, nu are limite *(Paul Caravia),* deci „orice limită tradițională (aparat orchestral, forme și genuri, libertăți și restricții în compunerea parametrilor sonori, mijloace de producere a sunetului, etc.), ne apare mai degrabă o convenție a *vieții muzicale* decît a muzicii. În cîmpul muzical se poate include totul ; zilele noastre cunosc ideea și îndrăzneala creatoare de depășire a orcăror limite date — subiective sau nu —, a cuceririi unor noi teritorii, mergînd pînă la «muzicalitatea» — *(Paul Caravia)* — radiațiilor cosmice" *(Viorel Crețu).*

„Mi se pare o exagerare a numi radiația cosmică muzică. Spre a depăși limitele *de fapt* (s.n.) ale muzicii și a nu accede în meta (sau non) — muzică (cea ce ar fi un risc) este necesar a cunoaște concret modalitățile de formare și percepție a *sunetului* și, în subsidiar, sinteza sonoră digitală o tehnică modernă care ne oferă posibilități nelimitate în acest sens" *(Dan Timiș)*

„Este deci vorba despre cunoașterea limitelor fiziologice umane ale auditiei. Limita *creatoare* a muzicii poate fi depășită numai la nivel *combinatoriu* (s.n.). Muzica este o artă combinatorie" *(Șerban Nichifor).*

„Inacceptabilă mi se pare ideea instituirii restrictive a unei «limite» date, obiective — a cea ce se consideră a fi *muzica* (s.n.). Este un mod strîmt, îngust de a privi ființa umană însăși... Care limite, cele provenite din prejudecăți ? De ce să nu ne asumăm *riscul* spargerii, al depășirii *orcărui* (s.n.) dat cultural ? Este o problemă tipică creatorului, ce vine dinăuntrul propriei sale persoane, a aceluia ce experimentează totul conform propriei sale măsuri ; vezi cazul Wagner și cel al epigonilor săi : a fost acesta «depășit» de epigoni ? Cheia depășirii sale, Wagner ca și toți marii creatori, și-o deținea în exclusivitate *(Iancu Dumitrescu)*

„Termenul însuși de *limită* (s.n.) mi se pare discutabil. De unde ideea de limită într-un limbaj sau domeniu artistic ? Ea este dată numai de ceea ce s-a făcut concret pînă atunci în domeniul respectiv. Cînd vorbim de limită vorbim despre «déja vu». Un compozitor care a creat o operă împlinită a stabilit o «limită». Termenul este relativ și are forma unei curbe matematice (asimptotă) ce are tendința de a se apropia de o dreaptă fără a o atinge niciodată. Cred că prea adesea noțiunea de avangardă a fost legată de *limbaj* (s.n.). Ea nu se instituie însă întotdeauna *numai* la acest nivel. Să nu-i postulăm deci astfel de «limite» ! Ea se poate defini numai în funcție de coeficientul de *noutate, personalitate* (s.n.). Toți marii compozitori au fost avangardiști într-un fel sau altul : Beethoven la nivelul limbajul armonic, orchestral, Bach prin sinteza unică muzicală pe care a realizat-o și prin înglobarea ideii de temperanță care în vremea aceea era un concept ideologic, teoretic, «de avangardă»... De avangardă ține *voința de stil.* Ce se întîmplă cu muzicile incoerente din punct de vedere stilistic justificate prin «afect» ? — (un personaj foarte ciudat și jucăuș, înclinat să-și schimbe dispoziția și starea de la un moment la altul !...). Afectul, nestrunit de alte criterii, nu este cel ce duce la destrucția stilistică, la *entropie* ? Satie a pus o problemă interesantă pe la începutul secolului, cea a incongruenței de limbaj. El susținea, împreună cu Ives că muzicile formate din porțiuni incongruente trimit în *metalimbaj* (s.n.). Dar *orice* incongruență de limbaj trimite în metalimbaj ? Nicidecum. Numai voința de stil și personalitatea pot defini o mișcare, o mutație de avangardă în muzica nouă. Lipsa acestora se constitue în afara ei, și de fapt, în afara *valorii*" (s.n.) *(Costin Cazaban).*

„Compozitorul Dan Timiș a încercat să ne prezinte cîteva aspecte ale teoriei comunicării în muzică referindu-se la lanțul shannonian. Dar în estetică se aplică în momentul de față o teorie extinsă a comunicării în care mai

https://biblioteca-digitala.ro

există și alte verigi ale acestui lanț: o instanță *intențională* (univers de gînduri, idei, simboluri) la nivelul transmițătorului și o verigă a *comprehensiunii* (la nivelul receptorului) : o evoluție deci a teoriei comunicării spre *semantism.* În acest sens ne punem problema unde se plasează *regula* organizării spre a fi operantă în cultură ? Dacă vom lărgi discuția asupra limitelor *posibile,* conform legii entropiei îi vom cădea în capcană : ea ne va limita prin destrucție, dezorganizare. Nu orice inovație este *operă ;* și destrucția este *ceva* (s.n.) dar nu operă. Cine înlocuiește tradiția (ca mod de organizare a masei sonore, a maselor sonore lărgite, așa cum fizica cuantică a lărgit cîmpul de observație ajungînd să deducă matematic ceea ce nu mai «auzim» și nu mai «vedem») în sensul lărgirii indefinite a *materiei muzicale* — lucru care istoricește bine punctat a fost sensul *avangardismului muzical* ca fenomen de cultură (mă refer la *curentul* avangardist al muzicii europene) — poate fi ratașat acestei mișcări. Deoarece nu *tot* ceea ce este nou înseamnă avangardă. Propun deci ca și în cea ce privește fenomenul muzical ar trebui să ne întoarcem la terminologia consacrată în alte domenii ale culturii. Nu discutăm aici capacitatea de *inovare* a spiritului uman și limitele lui. Greșeala ar fi să încercăm să înțelegem muzica numai prin ea însăși fără a o raporta la o serie de nivele *contextuale :* (s.n), zone de influență și interferență culturale, istorice, sociale, geografice, etc., fără de care nu vom putea înțelege de ce a evoluat limbajul muzical, limitele sale, aria sa de posibilități combinatorii, etc... Numai *o sociologie* a muzicii ne poate furniza explicația cauzelor ce determină apariția unei *avangarde* (s.n.). Este vorba aici nu atît despre o constrîngere de ordin istoric-social cît de una reieșită din însăși evoluția de pînă atunci a muzicii : discursul muzical nu mai avea substanță, combustibil. Avangarda reprezintă un anumit mod de expresie *dramatică,* a trăirii absurdului, anexității și există ca *școală, curent, orientare, stare de spirit* (s.n.) ca expresie a unei *discontinuități, rupturi,* cu o modalitate dată, limbaj, gramatică, sintaxă, fel de a gîndi, etc... Cît se întinde ea, cum arată ea — în muzică — iată probleme". (Paul Caravia).

„Este important a releva, în sensul celor dinainte, impactul dintre *avangarda declarată* din arta plastică și literatură și cea nedeclarată, anexată, din muzică. In perioada interbelică în Franța, în mod paradoxal, ea era condusă de Jean Cocteau, un literat, și, prin «grupul celor 6» reprezenta de fapt ariergarda muzicală a vremii. În acel moment avangarda muzicală se forja în mod obscur la periferia Vienei (Webern) și în America (Varèse). Iată întrucît unui fenomen de avangardă i se poate anexa — prin folosirea abuzivă a *termenului* — o producție de ariergardă ! Dacă discutăm despre o avangardă *instituită* vom discuta numai despre limite (și *limitări) :* «nu avem voie cutare sau cutare !» Ideea de avangardă presupune *tocmai* libertatea integrală acociată unei *absolute inocențe* (s.n.). În ce privește definirea unui limbaj, lucrurile nu sînt complicate prin faptul că necesită un anume nivel intelectual ci prin faptul că acesta *nu este urmărit pînă la capăt* (vezi A. Camus). Se știe că muzica conform teoriei chomskyene nu este un limbaj în sens lingvistic ci *iconic :* facem adesea confuzia, gîndindu-l, între paradigmă și sintagmă. Muzica este un *imens teritoriu* (după expresia lui Boulez) : rămîne de văzut cum îl lucrăm ?... *(Fred Popovici)*

„Mare parte din problemele suscitate pot primi o explicație psihanalitică și anume din prisma freudismului clasic : complexul autorității (în spatele fiecărei mișcări culturale stă o școală, un grup, un creator), relația dintre *eu, supra eu* și *sine.* Freudismul clasic este o teorie coerentă a *afectivității,* care tratează totodată visul, mitul, uitarea, fenomenele nevrotice. Ea poate fi extrapolată, și *este,* la mare parte din cea ce ține din fenomenele de cultură (avangaradism, epigonism)... Atonalismul, tehnica serială de exemplu ar putea fi considerate ca expresii *tipice* ale anxietății (cu tot apanajul de extremă raționalitate și luciditate)...". *(Vlad Opran).*

„Avangarda a făcut într-adevăr apel și la acest nivel de explicare a unor date culturale ; supra-realismul, de exemplu, a supralicitat problema oniricului, a subconștientului..." *(Paul Caravia).*

„Nu sînt oricum de acord cu o interpretare *nevrotică* a atonalității ; atonalitatea și serialismul au un fundament pozitiv, organizat, logic. Starea nevrotică este esențialmente ilogică, aberantă !" *(Iancu Dumitrescu).*

„Mecanismele visului sînt extrem de *logice.* Între tonalitate și serialism se manifestă dihotomia *Eros-Thanatos* primul reprezentînd instinctul vital, creator, constructiv, celălalt, distrugerea..." *(Vlad Opran).*

„Cred că problema avangardei trebuie privită azi cu mai multă generozitate, atît de creatori cît și de muzicologi, interpreți și mai ales de *unii* cronicari, (s.n.) care, erijîndu-se în profeți, decid în mod pripit, după părerea mea, asupra stilurilor și a epocilor. Mă refer la cei care în căutarea lor obsesivă a *adevărului* blamează cam tot ceea ce se compune în prezent, consideră că muzica actuală a obosit, că au mai rămas doar cîțiva căutători de *nou* (s.n.). Mai mult : există chiar o părere că dacă o muzică este cîntată cu plăcere de către interpreți, dacă ea este cerută de ei și dacă are succes la public este o muzică comercială, o artă periferică, o modă «retro» de prost gust. Alții sînt șocați de *noile valuri* (s.n) ale neoromantismului și neoimpresionismului considerîndu-le ca niște arte de interes submediocru. Ei susțin că în prezent există o *derută stilistică...* Fiecare, de fapt, ține

https://biblioteca-digitala.ro

la părerile sale. Dar a propos de muzicile comerciale «lipsite de căutarea adevărului» îmi pun întrebarea : unde există o jubilație mai mare a fanteziei creatoare, în proiectele de compoziție în care sînt *mîzgălite* (s.n.) doar cîteva sugestii grafice, în care nu este indicat nici măcar stilul în care să se improvizeze sau în lucrările în care amprenta compozitorului este afirmată pînă în cel mai mic detaliu ? (...). Am impresia că avangarda *adevărată* (s.n.) se îndreaptă către *marea* (s.n.) muzică, că s-a săturat de «sugestii grafice», de ignoranța ascunsă sub o mască intelectuală *neînțeleasă*, de muzici scrise pe gustul unor critici. S-a plictisit poate și de para-muzici și e foarte posibil să fim azi martori ai unei noi perioade în care să se vadă cine are sau nu *vocația* (s.n.) compoziției și cine este doar un bun *desenator tehnic* (s.n.) sau teoretician. Cred că avangarda actuală este o problemă de *decantare* (s.n.) și ceea ce mi se pare cel mai amuzant este faptul că tocmai cei ce se ridică vehement împotriva *academismului, muzicii comerciale, neoclasicismului* sînt cei mai tipici exponenți ai unui nou dogmatism : al clusterelor și al unor «icnituri» sonore, al unor muzici care nu duc nicăieri ; sînt încorsetați de aceste muzici scrise pentru săli goale.... Personal am bucuria să constat că marea muzică universală și marea noastră muzică a ultimilor ani s-a descătușat de *spasmele* (s.n.) muzicilor ultimilor decenii. Se mai vehiculează expresii ca «avîntul cercetării, dorința de inedit» — fenomene care sînt «într-o oarecare stagnare în prezent». S-ar mai putea discuta și dacă acceptăm muzicile minimale, repetitive, pop și folk... Dar aș pune întrebarea : pentru cine scriem muzică ? Un răspuns generos și valabil ar fi : pentru contemporaneitate și, pe cît posibil, pentru posteritate. Posterității îi trebuie chintesențe ale spiritului uman concretizate în opere de artă *finite* și *finisate* și nu schițe ale unor concepte ce se doresc «de avangardă» și care dăinuie de milenii deoarece muzica totdeauna a operat cu categorii precum : continuum sonor, pedale, accente, variații dinamice, structuri repetive, concepte polifonice, etc. Important este cum acestea au fost imortalizate în diferite epoci creatoare. Adevăratii compozitori de avangardă îi va alege numai *timpul* (s.n.)... *(Liana Alexandra).*

„O anume detașare față de moment și de *pasiunile* în ciocnire cred că ne-ar fi mai utilă ca și o mai bună învățare a lecției istoriei, în vederea unei juste așezări a evenimentelor. Marea virtute a avangardei muzicale românești actuale este de a se exprima plurivalent. Personal aș renunța la termenul de avangardă în favoarea celui de *muzică nouă* : sîntem în prezența unui fenomen de cultură de cea mai aleasă probitate intelectuală și artistică. Spațiul nostru cultural generează valori componistice cu totul excepționale pe care nu numai *timpul*, ca unic judecător, le va confirma ci mai ales, *noi* (s.n.) ; fără atitudini exclusiviste, prin prisma unei adînci responsabilități etice și culturale" *(Dumitru Avakian).*

„Constatăm în muzica ultimilor ani o revenire la *conceptul armonic :* stilistic descoperim în această direcție două orientări. Prima este o orientare *retro* (s.n.) ; ea dorește să reînvie un anume spirit romantic : nu știu dacă e bine sau nu. Poate este bine : exista și în perioada neo-clasică o asemenea concepție și compozitorii neoclasici au rămas în istoria muzicii. La un moment dat conceptul armonic era părăsit, în orice caz el nu prima. Redescoperind verticalitatea se redescoperă totodată alte valențe ale «muzicalității» : o nouă melodie, o nouă melodică. Nu putem eticheta această stare de lucruri afirmînd că acei compozitori care scriu azi muzică romantică sînt mediocri sau caută succesul de public. Mulți îl caută desigur : este și un tertip la mijloc ; se caută acest succes făcîndu-se apel la niște arhetipuri deja cunoscute, implantate prin educație în conștiința publicului. Dar cea de a doua orientare stilistică mi se pare de fapt o direcție de avangardă și anume cea de a sonda în interiorul sunetului și de a căuta noi armonii generate din pulverizarea sunetelor armonice. Această direcție presupune și curajul aventurii totale și „căutările noi într-un material sonor *nou*". *(Horia Șurianu).*

„A propos de aceste «materiale noi» nu odată ni s-a imputat la Darmstadt că folosim cu titlul de «avangardă» mijloace deja experimentate acum 20 de ani... *(Liana Alexandra).*

„Dar de cînd și pînă cînd se va mai crede într-o formă de *exclusivism cultural* al cărui centru să fie tot Darmstadt-ul, luat ca unic reper al conștiinței muzicale actuale ? Ceea ce a generat ca estetică și capodopere școala de la Darmstadt aparține de mult trecutului : și nu este opinia mea ; este un lucru îndeobște acceptat ! Am impresia că forțele artistice, ideile artistice au căpătat astăzi alte sensuri. Cei care au mai circulat în ultima vreme prin Europa au putut constata că există un fenomen de *epuizare* a anumitor forțe creatoare : este normal și *uman* să se întîmple așa. Un autor ca Stockhausen a pierdut ceva din vîna de mai ieri, din forța de lucru, din capacitatea de a sta la masa de scris. Confruntarea cu foaia de muzică cere o forță — fizică și psihică — cu totul excepțională (să ne gîndim la opere ca Gruppen für 3 Orchester și Carré !). Nu este unica constatare : prin virtuțile trecerii timpului creatorul ajunge să se condenseze, să-și simplifice existența ; uneori. Alte destine creatoare, din contră, se împlinesc tocmai spre sfîrșitul vieții. Dar în cazul generației de avangardă de ieri — care acum se află cam în preajma vîrstei de 55 de ani — se poate constata o diminuare a acestei energii — să-i zicem — biologice. Se lucrează mai puțin, mai condensat, mai

https://biblioteca-digitala.ro

conceptual, mai simbolic. Ba mai mult (cazul Stockhausen) : se apelează la niște formule mai degrabă ușoare care tind uneori chiar spre *mercantilism* s.n.). Avangarda este de fapt o succesiune căreia fiecare generație îi impune alte forme, alte idei. Dacă am putea trage o concluzie (deși foarte greu se poate conchide asupra prezentului) am considera că descoperirea *sunetelor armonice* (s.n.) ar fi una dintre ideile noii avangarde ; descoperirea *teatrului muzical* (instrumental) de asemeni. Aceste idei provoacă un duel normal cu vechile idei. În momentul de față centrele culturale ale avangardei s-au extins și s-au schimbat. Am impresia că în România dispunem de un imens rezervor de idei și talente. Și mai ales de aceea nu pot crede în *dictatul universal* al vreunui centru de avangardă ! *(Iancu Dumitrescu).*

„Ciudată mi se pare ideea că Stockhausen, Boulez, Penderecki și nu numai ei ! — am avut ocazia să aud că și *corifeii* (s.n.) muzicii românești de avangardă de mai ieri ar fi *obosit !* (s.n.). — Or fi obosit probabil pentru că au scos în ultimii ani niște capodopere în care-și caută *adevărul* (s.n.) în ei înșiși, în care adevărul propriilor lor emoții, al propriei lor existențe devine un adevăr *unanim* (s.n.) acceptat." *(Liana Alexandra).*

„Și dacă *unul* (s.n.) a obosit se poate afirma acest lucru global, pentru o întreagă generație ? Mă îndoiesc ! Oare toți cei care acum 20 de ani formau o avangardă azi sînt perimați ? Mai degrabă înclin să cred că acești ultimi 20 de ani au însemnat pentru ei un îndelungat prilej de experimentări și un timp suficient pentru a descoperi acele *limite* despre care se vorbea mai înainte... Ei se află la ora actuală în stadiul *concluziilor* (s.n.). Desigur, avangarda continuă să existe sub diferite forme nume, grupuri (...). Dar toți marii compozitori ai avangardei de ieri, internaționale și românești — au ajuns la o redescoperire a *eufoniei* (s.n.). Fiecare are dreptul de a scrie în mod liber și numai timpul (și nici un cronicar, compozitor sau necompozitor) va hotărî ce este viabil, sincer și adevărat în arta lor" *(Șerban Nichifor).*

„Tendința «retro» nu interesează publicul românesc mai mult decît alte orientări ale muzicii universale și românești contemporane. El are o lacună în percepția muzicală de cîteva decenii cel puțin. Ascultă rar această muzică contemporană, nu vine la concertele de muzică nouă... Este o lacună a *educației* sale muzicale, regretabilă sub toate aspectele. Ar trebui față de acest public să ducem o politică mai justă de programare a muzicii contemporane : nu în concerte și festivaluri speciale ci în viața *curentă* (s.n.) de concert, însoțită de prezentări alese. Colegul meu *Cristian Mihăilescu* ne întreba întrucît un *interpret* (s.n.) a declanșat vreodată, propulsînd-o, o creație de avangardă ? Răspunsul vine ca de la sine numai dacă ne-am gîndi la grupa excepțională de interpreți de la Darmstadt sau la artiști ca A. O. Popa pentru care s-au scris atîtea lucrări ! Mai puțin *arta vocală* a stat în atenția compozitorilor noștri : vina este poate și a școlii..." *(Luminița Vartolomei).*

„Cred că problema fundamentală legată de muzica nouă este nu atît cea a *limitelor* (s.n.) ei cît cea a *valorii* (s.n.) sale. Mari specialiști în critica muzicală în ce privește avangarda, din păcate, nu prea avem. Nu avem, și asta e mai grav, nici prea mulți aderenți în masa interpreților (zic *masa* deoarece avem și cazuri izolate de excepție !). Cum își poate cuceri o avangardă un *public* dacă nu și-a cucerit în prealabil *interpreții ? (Vladimir Deveselu).*

„În cea ce mă privește am convingerea că *muzica va trăi* (s.n.) : prin compozitori, interpreți, public. Muzică nouă vom avea întodeauna deoarece oamenii vor fi permanent noi și vor dori să se găsească pe ei înșiși *altfel* decît generațiile anterioare ; este ceea ce se întîmplă și la noi : cu mai multă sau mai puțină forță decît în altă parte, asta e altceva. Fenomenul există, noi îi căutăm (printre altele și aici) rațiunile teoretice. Să nu-l desprindem din contextul social fără de care nici o idee, de orice forță și calibru nu se poate afirma : putem fi un conclav de genii dar dacă publicul larg, măcar cel *instruit* (s.n.) nu e de acord cu noi, toate strădaniile noastre pot fi zadarnice... Mă preocupă acest fenomen deoarece nu putem fi ca alții ci numai ca *noi înșine.* Cum sîntem, rămîne de văzut... *(Petre Codreanu).*

„Îi mulțumesc lui Petre Codreanu pentru aceste idei sensibile și generoase care presupun o anume experiență teoretică și artistică. Nu oricine poate interveni într-o dezbatere ca aceasta cu un traseu direcțional demn de interes... Aș vrea să mă mai refer la conceptul de *originalitate.* Avangardei îi este *fundamental.* Maturitaea unei culturi se realizează după un șir de experiențe estetice multiple brăzdate de cuceriri și eșecuri, cele din urmă nicidecum mai puțin importante decît primele. Odată acestea parcurse ar trebui să ne definim bine care este legea artei și a avangardei, pentru *noi* (s.n.) : concluzia mea este că avangarda ar trebui să ne fie *propria măsură culturală* (s.n.) deoarece ea pune în primul plan ideea de originalitate. În muzica românească au apărut multe lucrări de măiestrie, foarte bine confecționate dar totuși ele nu au ajuns le o anvergură impresionantă pe plan mondial datorită faptului că *nu* erau originale. Tot ceea ce s-a făcut original în muzica românească — acum sau acum mai multe secole (mă gîndesc la muzica psaltică) — rămîne viabil. Problema originalității trebuie să ne devină *lege estetică și morală.* Confruntările ce vor să devieze judecățile de valoare de la ideea *originalității* la cea a unui *neoromantism,* care nu are nici o legătură cu fondul nostru cultural (prin toate trimiterile la muzica lui Brahms, Schumann, Wagner, Mahler, mai

https://biblioteca-digitala.ro

nou la Respighi — ce are acest *împrumut estetic* al unor epoci trecute, venit din culturi cu fundamente extrem de precizate, cu propria noastră tradiție muzicală ?) mi se par lipsite de sens. Este vorba despre o *eroare* istorică, o eroare artistică care numai ca operă a unui individ sau grup nu pare prea nocivă. Dar cealaltă direcție, cea a «descoperirii adevărului și măsurii noastre» după cum afirma Petre Codreanu mi se pare excepțională. Ar fi de gîndit asupra ei. Am dori ca o critică muzicală foarte bine pusă la punct, foarte antrenată în probleme de filozofie, estetică, sociologie să pună umărul întru edificarea unei asfel de concepții, de primă importanță în munca de creație." *(Iancu Dumitrescu).*

„Astăzi originalitatea se naște din confruntarea cu un material sonor extrem de amplu, de proveniență culturală foarte diferită, dacă ținem seama de noua capacitate, actuală, de informare asupra întregului patrimoniu universal. De ce să acceptăm numai «originalitatea» de inspirație extrem-orientală sau a altor zone geografice non europene îndepărtate ? Trăim într-o *zonă* «îndepărtată» a Europei dar *sîntem* (eu mă mîndresc cu asta) și europeni !" *(Vl. Deveselu).*

„Sîntem extrem de originali — fiecare dintre noi — ! Un creator original este numai cel ce reușește să se exprime *pe sine* (s.n). fără a folosi de la alții împrumuturi. Iar originalitatea nu se confundă cu originalitatea de limbaj... *(Dan Timiș).*

„Încercînd o concluzie a acestei dezbateri aș propune să renunțăm la termenul de avangardă. Este un termen compromis în timp și definibil conform unor caracteristici ce nu mai corespund *modalităților* (s.n.) înnoitoare ale tendințelor muzicale actuale. Ele să constituie o *operă deschisă* în sensul lui Eco și anume cel al *resemnificării* continue. Aș renunța la termenul de avangardă mai ales pentru ceea ce se cheamă *muzica nouă* (s.n.) la noi în țară : este o denumire prea *strict* legată de un anume trecut cultural. Ne vom referi deci *deschiderilor* noi în muzica contemporană românească — foarte bine subliniate de Iancu Dumitrescu și Vladimir Deveselu. Mircea Eliade susținea că în suprafața culturală a României există rezerve nebănuite tocmai prin aceste pluralisme (încă nevalorificate) de rezonanță orientală și deschidere spre Occident : este o problemă ce preocupă efectiv filozofia de azi a culturii. Trebuiesc găsite modalitățile, formele de impact cu *expresia modernă* (s.n.) a acestor stări de spirit. Evident, este o direcție fertilă. Trăim azi într-un orizont cultural pluralist, nu mai poate fi vorba nici despre un «imperialism» cultural european și nici despre ignorarea valențelor Orientului... Astăzi se pune mai mult ca oricînd problema ca *Muzica,* prin toate forțele reunite să-și intensifice prezența în orizontul spiritual al membrilor societății noastre." *(Paul Caravia).*

Discuțiile, după cum observăm, probează atît stringența temei abordate cît și capacitatea compozitorilor noștri tineri de a și-o pune și rezolva conform propriului crez artistic ; seriozitatea argumentației și simțul constructiv al polemicii. Cîteva precizări se impun totuși, chiar dacă această întîlnire nu și-a propus epuizarea subiectului (paginile revistei Muzica rămînînd deschise oricărei intervenții fie din partea unor invitați care — din motive obiective, sperăm — nu au răspuns apelului redacției fie din partea altora care din motive de asemeni obiective nu au fost direct solicitați a participa la această masă rotundă). Și anume : unde trebuie de fapt căutată dichotomia între *muzica nouă* și *muzica de avangardă ?*

Orice nou fapt artistic poate fi interpertat, definit din punctul de vedere al unei tipologii culturale, al unui curent, orientări, etc. *Avangarda* anilor '20 a reprezentat un curent artistic, ideologic, estetic, azi binecunoscut în toate determinările sale. Ne punem însă întrebarea dacă și orientarea ce se intitula în anii '50-'60 „de avangardă" tributară fiind unor concepții estetice similare mai putea fi denumită la fel ? *Da și nu,* în același sens în care arta clasică se distinge de *clasicism* arta barocului de *neo-baroc,* etc. O demarcație între *avangardă* și *avangardism* ni se pare în consecință necesară. Ca atare, noțiunea de *avangardă culturală* se eliberează nu de cine știe ce implicații „milităroase și agresive" ci de *orice* determinare stilistică.

Se pune deci următoarea chestiune : reprezenta *avangardismul* anilor '50-'60 *avangarda* noii muzici ? Credem că *da* !-și anume prin capacitatea de a genera, reflecta și defini o *mutație fundamentală* în sensibilitatea și conștiința culturală a acelei perioade, istoricește determinată. Dar nu orice „avangardism" a fost și este de avangardă și nu orice „neo" sau „ism" de ariergardă. Riscul *academismului,* după cum s-a văzut, a pîndit și pîndește din ambele părți.

Condiția avangardei a fost întodeauna cea de acută și perpetuă *neliniște :* cretaoare, activă, critică ; o condiție a aventurii (spirituală, culturală) asociată unei voințe de expresie — uneori, cu orice preț — chiar în pofida *perenității* produsului artistic ! Avangarda reprezintă mai ales o *stare de spirit,* o anume poziție a creatorului față de opera sa, o atitudine culturală fundamentală. Nu vom mai insista în acest sens — lucrurile au fost bine puse de majoritatea participanților la dezbatere. Aceste idei ne sînt însă de folos în interpretarea atitudinilor uneori prea concesive față de aspectul *social* al receptării fenomenului artistic *nou :* și anume a răspunsului la eterna întrebare : pentru cine scriem ? Cui ne adresăm ? Aici este fondul problemei : ne adresăm unui public extrem de diferențiat ! Publicul a încetat de mult a mai fi o categorie atît de omogenă (cum și-o mai imaginează

https://biblioteca-digitala.ro

cîte unii). Există un public entuziast, sensibil, avid de *nou*, receptiv la idee și schimbare. Un public „de avangardă" — să-i zicem. Mai există o zonă încă nedumerită, needificată a publicului, în căutare de puncte de reper în arta prezentului. Există și un public mai comod, înclinat spre maxima facilitate în contact cu valorile culturale în genere. Mai există și un public îmbibat cu prejudecăți, snob, filistin.... Nu avem dreptul să ignorăm niciuna din categoriile de mai sus : nici spectatorul cu *vocația* prezentului și nici pe cel ce-și dorește (pe prețul biletului) un confortabil fotoliu nu numai pentru șezut... Rolul nostru este în egală măsură de a ni-l apropia, de a-i dezvălui tainele artei noastre și de a-l cîștiga și coopta în această eternă bătălie a actualității : numai ca atare cultura va deveni un bun al *tuturor*, un factor activ de educație ~~etică, estetică și patriotică~~.

Și totuși ; totuși ne întrebăm : se poate forja o *nouă* și *mare* artă, o mare muzică, din deșeuri preluate „ad literam" și compilate, ale unor stiluri revolute ? Mă îndoiesc. Nu se poate scrie muzică fără o înaltă conștiință critică. O „sinceritate" chiar autentică, de nivel „visceral" nu răscumpără nici paralizia voinței de stil și nici golurile profesionale. Atîta timp cît *propriul stil* se vădește incapabil a-și apropia — tranformînd-o — orice sursă — sonoră, de inspirație — (cazul unor mari personalități : Stravinski, de pildă, detașat prin *ironie* de neoclasicism) fără a-și pierde originalitatea, densitatea interioară, atîta timp, deci, cît capacitatea creator-interpretativă a compozitorului nu funcționează la cotele cele mai înalte ale stilurilor — aparent deci—preluate avem de a face cu un jalnic epigonism de care nu numai ultimele orientări „retro" ar putea da seamă ci orice nouă muzică nesusținută de flacăra intensă a personalității : este cazul *oricărui* „ism" sau „neo" ! Și este oricum și mai ales riscul major al „împrumuturilor" cu adresă cunoscută (și, mai ales cu „adresant" dinainte cunoscut). Opera unui creator se judecă în bloc iar dacă prin decantări succesive rămîne un *ce* (unul singur !) ireductibil — modelul funciar al personalității sale — acesta ne apare ca dat obiectiv al limitei împlinite, la care nu se are acces decît de pe pozițiile unei arte de *avangardă* (declarată sau nu, nu asta contează !). Avangarda, deducem, este o permanență spirituală (nu un stil, nu un curent, „ism", etc.), o capacitate infinită de pliere asupra *prezentului* continuu — social-cultural, de reflectare sensibilă, luminată, vizionară a acestuia. Aci și nu în altă parte se plasează *rostul* creației artistice în conștiința contemporaneității. Pare mai evident decît orice că această *definire* a prezentului — și, mai ales azi, — este plurală și nicidecum limitată la un stil, un curent, etc. De unde, orice referire la „cunoscătorii bine informați" de la Darmstadt sau de aiurea, cărora o sintagmă muzicală sau alta le poate trezi o asociație sau alta cu „déja vu" acum *n* ani (cea ce denotă sau o rea voință sau o formă redusă de inteligență sau superficialitate : în logica clasică s-ar denumi confuzie între genul proxim și diferența specifică !) ni se pare caducă. Trebuie puțină atenție spre a se discerne *bine* ce se ascunde într-o muzică — de orice tip — care folosește sintagme clasate : o voce, o nuanță, un ton personal, o nouă poetică...

Avangarda exprimă permanenta stare de veghe a spiritului, un dinamism ce nu poate avea nimic de a face cu „confortul" filistin de orice fel. Lipsa *voinței* creatoare de nou nu poate fi suplinită nici de declanșarea unor mecanisme culturale, oricît de bine asimilate, și nici de speculareа unor teme de mare redundanță socio-culturală... O artă epigonică de obicei se ia tare în *serios* ! Dar între o artă care „consolează" și expresia sentimentului profund, iminent actual, al *tragicului* este o mare diferență. Credem — contrar dictonului latin — că și „gusturile" se discută ; și anume din prisma unei critici a actualității de înaltă ținută și exigență culturală.

„Sîntem conștienți de faptul", afirma muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor în cuvîntul rostit la lucrările Congresului al II-lea al Educației Politice și Culturii Socialiste, „că funcția socială a artei muzicale, valoarea ei educativă — parte integarntă a activității ideologice, cultural-educative și de făurire a unui om nou, cu o elevată viață spirituală și conștiință socială — depind în primul rînd de adevăratele surse de inspirație și vitalizare a artei, după cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la recenta plenară lărgită a C. C. al P. C. R. definind cu limpezime coordonatele ideologice ale creației artistice, caracterul ei angajat, raporturile dintre național și universal, trăsăturile specifice originalității artei noastre. În lumina acestei strălucite expuneri, muzicienii din România au înțeles mai clar că adevăratele lor surse de inspirație trebuie să le constituie valorile exemplare ale patriei în devenirea lor istorică, inepuizabila tradiție folclorică, inegalabilele frumuseți ale baladelor și doinelor străbune, valorile umaniste ale muzicii libere prin care se ctitoresc o nouă societate și o nouă cultură, etosul spiritual al poporului nostru. Așa cum ne învață secretarul general al partidului, trebuie «să se bea apă numai din izvorul cu apă vie ce izvorăște din pămîntul udat de sudoarea și sîngele înaintașilor» acesta fiind izvorul cel mai de seamă al *originalității* (s.n.) artei noastre, calea cea mai durabilă pentru consacrarea creației muzicale românești pe plan național și universal".

Material realizat de
Nicolae BRÎNDUȘ

https://biblioteca-digitala.ro

Aspecte ale creaţiei contemporane româneşti de operă şi balet (II)

Dr. Grigore Constantinescu

„Epoca noastră cunoaşte o intensă şi multilaterală dezbatere analitică asupra genului lirico-dramatic, acumulîndu-se în acest domeniu poate mai multă teorie decît în întreaga existenţă a genului"- arată într-o analiză asupra spectacolului muzical Petre Brâncuşi şi Nicolae Călinoiu. „Dar, această analiză, uneori pasionată, departe de a confirma criza formulată de unii autori sceptici, ne apare mai curînd ca o dovadă a necesităţii genului, ca o atestare a viabilităţii permanente a operei, ca o formulare a imperativului ca aceasta să fie mereu contemporană, în raport cu viaţa şi cu exigenţele publicului spectator. Astăzi, teoria operei n-a lăsat nici un capitol în afara dezbaterilor : de la relaţia dintre cuvînt şi sunet, pînă la raportul dintre conţinut şi expresie, de la natura subiectului, pînă la modalităţile de conturare veridică a ideilor conducătoare, abordînd factori importanţi ca specificul libretului, caracterul modern al regiei, scenografiei şi întregul arsenal de mijloace tehnico-scenice, subliniind laturi ce ţin de teoria compoziţiei muzicale, a dramaturgiei, de aspectele specifice de estetică şi de finalitate socială pe care le implică astăzi genul în diversitatea modalităţilor sale. Căci, dincolo de compartimentele tradiţionale ale operei, înţeleasă ca teatru liric, epoca noastră cunoaşte alte forme mai apropiate sau mai depărtate — opera de concert, opera filmată (prin selecţie şi concentrare) ; opera radiofonică, opera de televiziune, opera de cameră şi încă multe altele. Totodată, teoria modernă a operei se preocupă de modalităţile de integrare funcţională, în mecanismul operei, a corului, a baletului şi patomimei, artei filmului, a sintezei dintre mijloacele vocal-instrumentale şi electronice, a cîntului vorbit şi a teatrului jucat ca teatru de operă, a „operei în operă, etc." (Petre Brâncuşi, Nicolae Călinoiu, *Muzica în România socialistă*, ed. Muzicală, Bucureşti, 1973, pag. 179-180).

O atît de complexă structură tematică—care însă nu epuizează resursele teatrului muzical — solicită desigur o extrem de personală manifestare a capacităţii creatoare, pentru a da subiectelor respective acea viaţă specifică dramaturgiei muzicale prin care teatrul îşi impune optica de reflectare a realităţii, în forme caracteristice, sinteză a tradiţiei cu neîncetata înnoire. Acestei diversităţi, rezultînd din modalităţile variate de creaţie, îi corespund o seamă de criterii, de la formele de construcţie şi variantele unor subspecii ale genurilor teatrale, la subtilele deosebiri de stil, de orientare componistică, în dialogul naţional-universal, propriu artei contemporane. Chiar la o privire sumară, constatăm astfel o seamă de idei noi în domeniul operei, baletului, în care se simt asimilate — după o perioadă de parcurgere a experienţelor necesare epuizării formulelor tradiţionale — trăsături aparţinînd muzicii şi teatrului din ultimele decenii ale secolului XX.

Astfel, un mare număr de creaţii — mai ales în genul operei, — apar construite după coordonatele arhitectonicii clasico-romantice, pe acte, tablouri şi scene, cu arii şi momente solistice, numere cvasi-închise. Nuanţarea acestui fond de lucrări este însă extrem de interesantă căci, în ansamblul lor, ele reflectă preluări parţiale, îmbinate cu înnoiri fireşti, manifestîndu-se clar intenţia de a merge spre o evoluţie a întregului, evitîndu-se repetările. Diferenţierile, în cadrul unui grupaj de partituri învecinate cu opera tradiţională (nu însă neapărat epigonice) pot fi făcute

https://biblioteca-digitala.ro

în funcție de modul în care este desfășurată narațiunea muzicală și adaptarea ei la unele procedee de construcție, verificate de practica teatrului. Reținem în acest sens, cîteva titluri, dintr-un număr mai mare ce poate fi încadrat în categoria respectivă. Gheorghe Dumitrescu dă în *Decebal* o nouă operă de tipul dramei muzicale populare, continuînd drumul început cu lucrările deceniilor anterioare. Similitudini nuanțate însă, în funcție de subiect, pot fi observate, cu aspecte îndreptate spre fantastic, în *Poesis,* cu trăsături poematice, în *Orfeu* (unde și simbolica elementelor constitutive pare mai accentuată). Formula dramei lirice cu subiect istoric — adăugînd deci unei narațiuni și unele trăsături de frescă muzical-poetică inspirată din epocă — se reia în parametri cunoscuți la Cornel Trăilescu *(Bălcescu, Dragoste și jertfă),* Nicolae Buicliu *(Doamna Chiajna)* sau Teodor Bratu *(Stejarul din Borzești).* Rezolvările nu se arată în asemenea lucrări neapărat la minima rezistență; este mai mult cazul utilizării unor procedee ce au lăsat cît mai comodă comunicarea mesajului. În cadrul operei de orientare tradițională — cu particularități legate de personalitatea fiecărui compozitor însă — preluarea unor scrieri teatrale a avut drept consecință translarea, „în oglindă", a textului în libretul de operă, cu consecințele de formă și arhitectonică respective. Experiența artistică își spune aici cuvîntul, fie în preluarea unor texte celebre, care dictează și forma muzicală *(Conu Leonida* de Matei Socor), fie în adaptarea, uneori cu epurarea textului de verbiaj, a unor piese care și-au oferit suportul muzicii. Experiențele componistice au aici în vecinătate cu tradiția operei, o îndelungată practică, pe care o recunoștem în continuare (Emil Lerescu în *Ecaterina Teodoroiu, D'ale carnavalului, Steaua fără nume* propune trei interpretări ale pieselor inspiratoare ; Mansi Barberis, după *Apus de soare,* caută ecourile dramei lirice romantice în textul lui Edmond Rostand, *La princesse lointaine ;* Teodor Bratu se comportă în *Dreptul la dragoste,* tot în același fel față de un text literar, devenit scenariu, chiar dacă originalul este aparținînd unui alt gen, romanul memorialistic), indiferent dacă este vorba de dramă sau comedie lirică.

La unii dintre compozitorii noștri, problematica abordată și tipul de preocupări în legătură cu viabilitatea teatrului muzical atrag după sine un dialog personal cu tradiția, din care decurg, în aceiași mare categorie la care ne referim, formulări cu însușire de unicat. În asemenea împrejurări — și situația s-a repetat în cîteva rînduri, mai ales în secolul nostru — rezultatul artistic satisface, dar soluțiile apar (sau uneori par ?) nerepetabile. Noutatea, în asemenea lucrări, vine din totala revizuire a modului de organizare al dramaturgiei tradiționale, dar fără negarea acesteia, precum și din tendința de a stabili condiții noi în modalitatea de comunicare a ideilor. Cele trei partituri care pot fi menționate în această direcție reprezintă rezultatul unor căutări de mare seriozitate, în care autorii și-au pus problema noului dinlăuntrul genului și tradiției genului. Trei tragedii muzicale — *Aceasta nu va primi Premiul Nobel* de Aurel Stroe, *Hamlet* de Pascal Bentoiu și *Iona* de Anatol Vieru propun o asemenea reformulare a tradiției. La Aurel Stroe caracterul teatral își schimbă factura succesiv, în cele trei acte, de la improvizație, gradat, pînă la executarea întocmai a unui plan narativ prestabilit (iar personajele au o viață muzicală care nu părăsește lumea operei, integrînduse treptat în ea). Pentru Pascal Bentoiu, soluția dramaturgică a tragediei *Hamlet* este una din formulele posibile, cea care pare să îl ajute cel mai bine în repovestirea muzicală a ideilor. De aici și utilitatea interludiilor în contragerea acțiunii, mutațiile evenimentelor pe parcursul evoluției tragice și sublinierea unor anume simboluri-pilon prin soluții sonore netradiționale (bandă preînregistrată). În cel de al treilea caz, opera *Iona* are suma elementelor teatrului liric, în ceea ce privește expresivitatea și funcționalitatea cîntării acompaniate, în ceea ce reprezintă suita de secvențe ordonate teatral pe scene și acte ; totodată, cadrajul simfonic, multiplicarea vocală a personajului unic și concepția formei pledează pentru aspectul noului integrat în tradiție.

Reconstruirea întregului univers sonor pe o arhitectonică a cărei logică își are explicația înlăuntrul structurilor sonore face ca operele să tindă uneori — chiar în cadrul unei posibile tradiții existente aluziv — spre modificarea esențială a dramaturgiei muzicale. În asemenea cazuri — deși soluțiile diferă evident, de la un creator la altul — formulările apar subiective dar, credem, repetabile. Amintim în acest sens *Orestia II* de Aurel Stroe sau *Crăiasa zăpezilor* de Liana Alexandra.

Din punctul de vedere al relației cu tradiția, deși se tinde spre o anume diferențiere (ea existînd însă în istoria operei), s-a impus ca formulă de dramaturgie muzicală și arhitectonică sonoră genul operei de cameră, gen ce tinde a elibera teatrul muzical de rigorile unei anumite părți ale convenției tradiționale. Cu *Secretul lui Don Giovanni,* trei „sarcasme" de Cornel Țăranu și *Orestia II* de Aurel Stroe, acest tip de operă pare să demonstreze interesul compozitorilor noștri pentru formula respectivă.

Aparținînd lumii contemporane prin însăși tehnica electronică ce îi asigură existența, opera radiofonică și, prin extindere, opera de televiziune, își au profilul distinct în actualitate. În *Jertfirea Iphigeniei,* Pascal Bentoiu realizează o amplă desfășurare poematică, în care fluxul muzical și cel narativ (susținut de recitator) urmează cîteva repere clare ale tragediei inspiratoare, întregul a-

https://biblioteca-digitala.ro

vînd un efect tragic de măreață simplitate, imposibil însă de receptat în afara căii de comunicare alese de compozitor — audiția radiofonică. La Aurel Stroe, formula aleasă, apoi desfășurarea prelucrată a înregistrării, păstrează o anumită tipologie a succesiunii caracteristice operei — arii, momente de ansamblu — în alternare cu recitatorul, planul ideilor expuse fiind însă cel important, în fața acțiunii, de fapt inexistente. Între cele două formule — acțiune și non acțiune — opera radiofonică a lui Liviu Ionescu, *Aripile cresc din pămînt* propune o opțiune pentru narațiune cu personaje, dar abstractizează atît unul cît și celălalt aspect, pînă la un anumit nivel de generalizare care să-i permită comunicarea mesajului — slăvirea omului de azi și de mîine. „Concretizarea gîndirii muzicale propriu-zise se bazează pe existența unor personaje (bariton, tenor, soprană, cor mixt) cît și a comentariilor, a diferitelor efecte de culoare și dinamică realizate pe baze electronice" — arată în analiza sa Dumitru Bughici (revista *Muzica*, nr. 10, oct. 1975). Învecinate ca posibilități tehnice, dar adăugînd și avantajul montajului de imagine pe care compozitorul îl presupune în succesiunea secvențelor, opera de televiziune este reprezentată prin două lucrări diferite ca formă și modalitate de comunicare. Mihai Moldovan concepe un montaj panoramic corespunzînd ideii de „operă-frescă", imaginile istorice evocate fiind legate printr-o muzică înregistrată, cu funcție de liant al întregului ; cele cinci ritualuri din *Zamolxe* de Liviu Glodeanu se înlănțuie în capitole de sine stătătoare, legate de succesiunea în evoluție a dramaturgiei, compozitorul nemairecurgînd la „tape music" ca Mihai Moldovan sau Nicolae Brînduș (opera *Logodna*). Drumul operei de televiziune este astfel deschis spre noi formule, nu adaptări, de teatru muzical.

Interferența genurilor nu este un element nou nici în cadrul teatrului liric sau de balet. Exemple abundă, atît în clasicism, cît mai ales în romantism, continuînd și în veacul nostru. În perioada pe care am propus-o spre observație, această orientare — cu aspecte înnoitoare — a fost subliniată de un număr destul de important de creații (în comparație cu totalul producției de gen). Cauzele sînt multiple. Uneori, concepția inițială vizează o depășire a cadrului interpretării de concert, în favoarea spectacolului ; alte ori, dimpotrivă, spectacolul apare suplinit, în condiții satisfăcătoare, de audiția de concert. Trebuie subliniat poate că această interferență de genuri — determinînd în oarecare măsură un drum evolutiv în actualitate, de ieșire din tipare prea convenționale — este consecința, în anumite cazuri, și a experiențelor vieții muzicale, dincolo de opinia creatorului. Acestui mod de opțiune nu îi acordăm, în spațiul acestor consemnări, un loc aparte, deoarece concluziile au nevoie de clarificarea timpului, creîndu-se perspectiva necesară.

Desigur, opera-balet, opera-pantomimă — prin extrapolare, oratoriul-balet, opera-oratoriu prezintă o multitudine de soluții și idei creatoare, condiționate de subiect, mod de realizare, viziune de ansamblu, stil și tehnică componistică. În principiu, toate partiturile care prezintă un asemenea aspect de întrepătrundere a genurilor și-au justificat interesul, adesea titlurile lor avînd un efect artistic încă foarte prezent în memoria publicului. Gheorghe Dumitrescu a propus astfel două lucrări, oratoriul-balet *Miorița* cunoscînd o viață scenică ce îi justifică destinația, oratoriul-balet *Luceafărul* așteptînd, după recenta primă audiție de concert (decembrie 1981), aceiași verificare. Prin aceste lucrări, ca și prin opera-oratoriu *Meșterul Manole*, compozitorul a putut demonstra că o concepție puternică, spectaculoasă, a dramaturgiei muzicale poate susține impactul cu montarea scenică, atîta vreme cît intențiile inițiale au vizat o asemenea materializare. Factura concertantă a *Modelului mioritic* de Corneliu Dan Georgescu l-a determinat să adauge, la caracterizarea lucrării drept operă-balet, în spiritul barocului francez (desigur ca intenționalitate), precizarea „spectacol audio-vizual", ceea ce situează creația respectivă în plină răspîntie a genurilor. Același scop, de a transgresa de la concert spre scenă l-a condus și pe Liviu Glodeanu în conceperea operei-balet *Ulysse*, cu complementara precizare de „patomimă". Cel mai aproape de factura sintezei genurilor apare însă Nicolae Brînduș care, în opera-patomimă *Logodna*, gîndește de la bun început muzica drept o desfășurare ce presupune vizualizarea (dar în anumite condiții).

Interferența genurilor, uneori nemărturisită, este totuși grăitoare atunci cînd însuși profilul discursului muzical o determină. Dacă *Povești de război* a fost concepută de Emil Lerescu într-o anumită ordine a fluxului muzical care să corespundă caracterizării de operă-baladă, pentru Doru Popovici cele mai recente partituri ale sale și-au demonstrat singure apartenența la un anumit gen. Astfel, prin arhitectonică, *Interogatoriul din zori* propune o formă de suită care, ca gen dramatic este încadrabilă în genul de „mare duo concertant" ; în ceea ce privește *Noaptea cea mai lungă*, în care predomină formele variaționale baroce, profilul pare să se îndrepte spre opera-cantată cu soliști și cor. În ambele cazuri însă, aceasta nu scade cu nimic pulsul dramaturgiei muzicale, destinația concertantă fiind însă precumpănitoare. Mai amintim, la hotarul dintre genurile de spectacol și montajul lirico-dramatic, recentele realizări ale lui Teodor Bratu care se dovedesc exemplare ca rezolvare și utile ca formă de spectacol larg accesibil.

https://biblioteca-digitala.ro

În genul baletului, în afară de lucrările concepute în parametrii tradiției spectacolului coregrafic de anvergură, cu acte și tablouri — *Vâpaia* de Mircea Chiriac, *Primăvara* de Cornel Trăilescu — această diversitate (excluzînd lucrările menționate anterior în care dansul este asociat altor procedee de teatru muzical) este mai puțin spectaculară. Experiența lui Tiberiu Olah de a realiza un balet pe colaj muzical înregistrat *(Chemarea)* rămîne singulară, așa cum apar sub o formă nerepetată și alte partituri destinate interpretării coregrafice — fantezia coregrafic-umoristică *Marinarul visător* de Laurențiu Profeta sau spectacolul cu dans *Orele mării* de același compozitor, baletul cu solo de bas și cor *Luceafărul de ziuă* de Tudor Jarda, „Acțiunea coregrafică" pentru 15—20 de dansatori, fără instrumente, *Rituelle Handlung ohne Gegenstand* de Aurel Stroe. Revenirea asupra uneia din aceste formule va demonstra dacă însuși creatorul și-a găsit sau nu rezolvarea în genul respectiv. Mai atractivă pentru compozitorii acestei perioade s-a arătat poate ideea poemului coregraric, de dimensiuni variabile (deci cuprinzînd în unele cazuri și mai multe secvențe), aici subiectul și dezvoltarea nuanțată a tematicii propunînd o afirmare contemporană a genului. Este cazul baletului *Elanuri* de Sergiu Sarchizov, al *Mioriței* de Carmen Petra Basacopol, al *Bătăliei cu facle* de Irina Odăgescu Tuțuianu, al *Nunții* de Doru Popovici. Cu o intenționalitate nematerializată încă scenic, pot fi menționate aici și *Tablourile coregrafice* (Joc, Cîntec, Horă, Colind, Bătută) de Dumitru Bughici reprezentînd de fapt un potențial al baletului în dialogul său cu creația simfonică ; din aceasta adesea coregrafii și-au ales partituri pentru transpuneri dansante *(Poemul bizantin* de Doru Popovici, *Arcade* de A. Stroe etc.).

Înainte de a încheia această privire asupra diversității de manifestare a genurilor la care ne-am referit, trebuie atrasă atenția și asupra unor preocupări mai recente, incluse, după aprecierea compozitorului Nicolae Brînduș (revista *Muzica*, nr. 3, martie 1980) *„spectacolului muzical contemporan*, de la care ar trebui pornită orice analiză a creației muzicale cu finalitate scenică. Există în producția noastră componistică genuri precum *spectacolul multimedia, teatrul total, teatrul instrumental*, care, credem, ar trebui să beneficieze de un patronaj și de o stagiune permanentă... Ipotetic ne-am putea imagina o lărgire a bazei publicului referindu-ne la unele tipuri mai puțin tradiționale definite de spectacol muzical, mai suple și mai integrative deci, pasibile a suscita interesul *spectacular* al unor pături mai largi ale populației — nu neapărat și numai a publicului de melomani. Acest lucru s-ar putea realiza printre altele și prin dezvoltarea elementelor de sincretism, de amplificare a surselor de informație, prin apelul la tehnică și aparataj special în cadrul unor *spectacole de muzică și...*, toate la un loc gîndite unitar nu atît sub formă de colaj, cît ca *proiect poetic global* (J. J. Nattiez). Ar fi un tip de spectacol care ar evita de la bun început un anume artificios, inerent convențiilor clasate ale genului de operă tradițional..." Menționînd această opinie, ce s-a concretizat în unele experiențe de creație ale lui Nicolae Brînduș, Sorin Vulcu și alții, reținem perspectiva de permanentă înoire a evoluției tuturor speciilor artistice incluse în fenomenul muzical-scenic contemporan.

Spectrul stilistic al creației de teatru muzical oglindește, în fapt, configurația de personalități ce ilustrează, în mare, școala componistică românească contemporană. Cu foarte mici excepții — și acestea greu de explicat în afara unor subiective izolări față de alte preocupări de creație — abordarea operei, baletului, presupune un cumul de experiențe componistice anterioare sau paralele, atît privind muzica vocală, corală, cît și cea simfonică. În acest sens, creațiile amintite în domeniul teatrului muzical, liric sau coregrafic, sînt purtătoare ale unor aceleași trăsături de stil și orientare, ceea ce apare uneori explicit în activitatea componistică a compozitorilor noștrii (uneori problemele de limbaj fiind chiar abordate în partituri ce preced crearea unui balet, a unei opere sau, dimpotrivă, oglindindu-se ulterior în asemenea partituri ce beneficiază de experiența practicării genurilor scenice). Panoromicul este extrem de vast și neîndoios, trebuie privit fără rigiditate. În ansamblu, putem discerne cîteva mari grupaje, fără a limita dialogul personalităților sau al generațiilor.

Asimilarea sursei folclorice apare astfel bogată în nuanțe, determinînd opțiuni de stil și estetică a creației, diferite de la un compozitor la altul. Preluarea folclorului este, pentru Gheorghe Dumitrescu, semnul de autentificare a documentului etic inspirator. În acest fel — și aspectul acesta poate fi întrevăzut și la alți muzicieni, ca Tudor Jarda — preluarea (și prelucrarea folclorului în anumite cazuri justificate) îmbracă în primul rînd aspectele unui simbolism funcțional, de mare eficacitate în dramaturgia muzicală. Învecinată acestei atitudini, emanînd tot din experiența de creație și opiniile față de tradiția respectivă în cadrul unei școli muzicale, ni se pare a fi și gîndirea lui Mircea Chiriac, Teodor Bratu, Cornel Trăilescu (uneori observîndu-se în partiturile lor și o intenționată apelare la straturile folclorice mai apropiate de contemporaneitate, însă cu aceleași funcții de autentificare a faptului istoric.

Un punct de vedere deosebit de cel semnalat mai înainte este cel al considerării folclorului ca model de regîndire a structurilor sonore, pe parametri modali, începînd cu cele mai mici forme de organizare intervalică, pe parametri ritmici, de la succesiunea propriu-zisă pînă la anumite combinații repetitive ca-

https://biblioteca-digitala.ro

racteristice,fără să uităm totodată şi sugestiile timbrale specifice. Procedeele sînt tocmai în această perioadă extrem de variate şi marchează în mod diferenţiat lumea sonoră a lui Corneliu Dan Georgescu *(Model mioritic)*, faţă de cea a lui Carmen Petra Basacopol *(Mioriţa)*, a lui Liviu Glodeanu (mai ales în *Zamolxe)*, Mihai Moldovan (în special „liantul" improvizatoric din *Trepte ale istoriei)*, Aurel Stroe *(Orestia II)*.

Organizarea materialului sonor dezvăluie, pe de altă parte, orientări variate faţă de tradiţie şi problematica contemporană. De la o muzică edificată pe aspectul larg al tonalităţii, în accepţiunea sa romantică (Mansi Barberis), sau adiţionarea modurilor (Gheorghe Dumitrescu), aspectele converg spre investigaţii sau experienţe diverse şi, neîndoios, necesare, interesante. Opţiunile ne apar clare la Nicolae Brînduş (*Logodna)* în direcţia unei etape în care l-a atras dodecafonia, la Anatol Vieru *(Iona)* în cea a edificării muzicale pe structuri modale proprii, elitare în complexul sonor, la Mihai Moldovan *(Trepte ale istoriei)* spre aleatorismul controlat, la Aurel Stroe *(Orestia II)* spre sistemul microintervalelor şi a sintetizării unui bogat sistem modal corespunzînd unor diferite straturi ale culturii muzicale universale. O atitudine interesantă este dezvăluită şi de Pascal Bentoiu care (în *Hamlet)* conferă diferitelor procedee de organizare sonoră o anumită funcţie în dramaturgia muzicală, propunînd astfel un sistem de lucru faţă de textul dramatic ce ar putea oferi idei în continuare. Semne ale unor căutări personale pot diferenţia, de asemenea, modul de construcţie pe micro-celule, cu adoptarea repetivităţii, la Corneliu Dan Georgescu, Liana Alexandra sau Aurel Stroe. O factură stilistică deosebită şi în relaţia cu folclorul, dar şi în ceea ce priveşte un extrem de complex dialog cu muzica trecutului (bizantin, renascentist, baroc, romantic) este marcată de gîndirea lui Doru Popovici care a realizat o linie ascendentă totodată continuă ca problematică, de la primele lucrări scenice, le cele de dată mai recentă.

Chiar cu notaţii sumare, trebuie reţinută, în acelaşi perimetru al aprecierilor, şi diferenţierea stilistică marcată de apelarea la aparatul vocal-simfonic. În tratarea vocii, întîlnim tradiţia operei romantice — recitativ, melodică (Mansi Barberis, Teodor Braltu, Cornel Trăilescu) — sau, dimpotrivă, investigaţii înspre tratarea mai modernă a declamaţiei arioso (nuanţat diferenţiate de la Gheorghe Dumitrescu la Doru Popovici). Prin soluţiile propuse de Pascal Bentoiu, Anatol Vieru sau Aurel Stroe asistăm la reconfirmarea unor criterii de artă a cîntului, în care sinteza tradiţiei (europene sau extraeuropene) nu este exclusă de formulele vocale noi, de nuanţele timbralităţii sau ale dinamicii glasului uman. Aparatul orchestral (şi coral) grandios (Gh. Dumitrescu, M. Barberis, C. Trăilescu), direcţionarea radială a surselor timbrale (L. Glodeanu), sonoritatea difuză, post impresionistă (L. Alexandra) sau cea restrînsă la contribuţia personalizată a fiecărui instrument într-un cadru cameral (*Secretul lui Don Giovanni* de C. Ţăranu, precum şi *Orestia II* de Stroe, la acesta din urmă remarcîndu-se chiar „personalizarea" unor instrumente, ca oboiul — în *Premiul Nobel...* — sau trombonul în ultima partitură citată), opusă spectacolului sonor pluridimensionat (Nicolae Brînduş), oferă tot atîtea posibile căi de particularizare stilistică în teatrul muzical de azi.

Între toate coordonatele, prin referirea la scopul unic urmărit, cel al eficenţei comunicării, se obţine acea concordanţă care face lesne de recunoscut muzica unuia sau altuia dintre compozitorii amintiţi. În acelaşi timp, trebuie spus că, tocmai prin complexitatea totalului stilistic sugerat, necontradictoriu în conţinutul său ideatic, filosofic şi estetic, găsim cea mai limpede dovadă a planului general, unitar, al şcolii noastre componistice, diferenţiind-o net faţă de alte culturi contemporane.

Menţionînd aceste variate concepţii, trasînd o succintă retrospectivă tematică şi de varietate a genurilor, s-a putut observa că există o serioasă preocupare şi în direcţia înoirii artei spectacolului, gîndită ca atare de către compozitor. Un aspect particular al teatrului muzical din ultimele decenii este — pe plan mondial de altfel — cel al investigării unor alte spaţii de comunicare, decît cel tradiţional, al scenei de operă. Apariţia unei astfel de preocupări nu este caracteristică doar creatorilor noştri, ea se poate discerne în orizontul artei lirice, făcîndu-se ecoul direct al încercării de rezolvare a unor probleme de mare acuitate : modul de comunicare, posibilităţile de captare a unui public cît mai larg şi, nu în ultimul rînd, necesitatea de a găsi noi drumuri pentru ieşirea din acea periodică „criză a operei" care a revenit în actualitate. Constatînd tocmai în aceste condiţii ivirea unui sub gen mai nou, teatrul instrumental, putem observa totodată că ieşirea din cadrul obişnuit primeşte forme deosebit de ingenioase, mai mult sau mai puţin viabile, pentru lucrări ce îşi păstrează tangenţele cu genul operei (nu neapărat în accepţiunea rutinieră de gen liric).

O primă grupă, pe care am semnalat-o deja, recepţionează mijloacele moderne de radio şi televiziune, prin intermediul cărora comunicarea se eliberează de rigorile convenţiei teatrale propriu-zise (creindu-se bineînţeles alte criterii, alte convenţii, specifice). Este cazul lucrărilor semnate de Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Liviu Ionescu, ce propun desfăşurări muzicale „de ascultat", din care dispare fac-

https://biblioteca-digitala.ro

torul plasticii vizuale, cel al regiei de scenă, impunîndu-se însă primatul regiei de sunet. Alcătuirea unor benzi înregistrate, „unicate" — în care sînt încorporate, după tratamentul electronic prealabil, toate materialele muzicale primare, obținîndu-se efecte imposibil de realizat cu utilizarea instrumentelor tradiționale — are scopul potențării spațiului sonor pînă la tensiunea maximă, cu efect teatral imaginativ determinant în elucidarea expresivă și dramaturgică a temei. De la un asemenea demers, la gîndirea unor opere destinate televiziunii (M. Moldovan, L. Glodeanu), drumul nu pare dificil, deși datele definitorii nu se suprapun total, imaginea filmată permițîndu-i creatorului anumite libertăți pe care tehnica tradițională a operei nu i le poate oferi.

Un alt domeniu investigat este cel al operei care a părăsit sala de teatru, adaptîndu-se unor condiții de reprezentare libere de cadrul artificial. Integrîndu-se unui asemenea proiect, adaptabil mai multor versiuni, Nicolae Brînduș gîndește opera pantomimă *Logodna* ca un spectacol sincretic cu mai multe variante. În formulă ideală, compozitorul își dorește un amplasament în spațiu natural, cu posibilitatea situării a trei surse — căi sonore alcătuite din soliști, cor, orchestră, bandă de magnetofon. Aceste trei fascicole situate la distanțe egale, deci spațializare sonoră tridimensională, focalizează spre centrul acțiunii. Forma este adaptabilă, pentru că compozitorul a gîndit opera în cîteva trepte intermediare de reprezentare în care componentele narațiunii se modifică, de la forma de concert (cu o pondere mai mare a prezenței recitatorului), la cea de spectacol total (în care contribuția recitării scade, pînă la totala renunțare, în favoarea imaginii muzicale plastice, integrate sincretic ansamblului).

Din alte considerente, dar tot vizînd părăsirea spațiului tradițional, Aurel Stroe proiectează cu *Orestia II* o primă formulă de spectacol itinerant. În acest scop reduce ansamblul instrumental și coral la un minim de elemente constitutive, alcătuiește repartizarea vocilor soliste pe datele esențiale dramaturgiei, lărgind spectaculozitatea prin mobilitatea unor factori investiți cu multiple semnificații. În acest fel, autorul realizează, cu mijloace reduse, o operă care poate fi receptată oriunde fără pregătiri prealabile, confruntîndu-se direct cu publicul (desigur, compozitorul nu integrează în proiectul de demitizare a operei tradiționale și receptivitatea publicului, care presupune un minim de educație estetică pentru întîmpinarea unei asemenea muzici).

Dar nu numai părăsirea teatrului poate fi o soluție de înnoire. Vedem — sau mai bine-zis știm — că unii dintre compozitorii noștri s-au gîndit la o adaptare a scenei unor cerințe mai moderne, în sensul unei coordonări esențiale între imagine și muzică. Nu mai poate fi vorba, în asemenea lucrări — este cazul operei *Iona* de Anatol Vieru sau al *Crăiesei Zăpezii* de Liana Alexandra — de o montare în care scenografia să fie utilitară. Dimpotrivă, de la însăși concepția lucrării, autorii au gîndit întregul — muzică-imagine-mișcare — și îl doresc *astfel* realizat (sau realizabil), incorporînd în actul creator și regia. La Anatol Vieru, sînt esențiale două dimensiuni. Prima este cea a cadrajului întregii lucrări, cadraj sonor și vizual, corepunzînd acelei *Ode a tăcerii* cu care începe și se încheie lucrarea, în formulă recurentă a citirii benzii de magnetofon și peliculei. În acest cadraj, muzica însoțește o peliculă-buclă, ce cuprinde ciclul *Metamorfozelor* lui Escher, proiectate în aceiași ordine cu muzica, contopindu-se ca efect, deși sensul periodicității nu are același ritm al repetitivului modelelor. Apoi între aceste două secvențe definitorii pentru concepția filosofică și muzicală a compozitorului, desfășurarea operei care un spațiu insolit, cu oglindiri, efecte, perspective ce permit sugerarea trecerii de la o stare la alta, reluînd în ralanti ciclul Escher, concretizat scenic. Divizarea unicului personaj, în scenele centrale ale operei, aduce o diversificare a imaginii corespunzînd registrației inițiale a solistului principal. Ea nu este însă o dimensiune reală, ci o proiectare în spațiu a personalității eroului. Cum se pot rezolva asemenea cerințe, notate de compozitor cu finețea de nuanțe a unui Wagner, justificate muzical, iată un exemplu de problemă la care teatrul tradițional, fără adoptarea celor mai moderne tehnici electro-acustice și vizuale, nu poate răspunde. Întrebări similare există și pentru partitura Lianei Alexandra. Aici autoarea pornește de la principii întîlnite și la Pascal Bentoiu pentru *Hamlet*. Se presupune că subiectul ca atare este extrem de cunoscut, că opera reprezintă o variantă posibilă, între altele, a narațiunii. Liana Alexandra are tousi prudența de a stabili o prealabilă informare a spectatorului, prin lectura povestirii lui Andersen în foaier, înainte de începerea spectacolului. Este necesară aceasta, deoarece opera nu are propriu-zis un libret cu text, ci un scenariu ce conține doar cîteva repere simbolice. Totul din punctul de vedere al desfășurării muzical-scenice, se petrece în jurul unui caleidoscop de oglinzi centrale, evoluția narațiunii conducînd spre descoperirea simbolului veșniciei. Oglinzile — personaj central invizibil, al *Crăiesei Zăpezilor* — au aici o funcționalitate strict dependentă de muzică (improvizațiile de orgă), iar vocile de copii vin să umanizeze spațiul povestirii fără a se concretiza în acțiune. Iată deci o altă variantă a dramaturgiei muzicale supuse înnoirilor care, prin anumite trăsături, este o componentă a teatrului muzical iar prin altele pune mari probleme adaptării operei

https://biblioteca-digitala.ro

la viziuni contemporane. Drumul acesta rămîne deschis, practic nelimitat decît la inventivitatea creatorului — și ar putea fi menționate și alte exemple, — ceea ce poate însemna realmente un nou capitol în istoria genului.

Însemnările de față nu pot atinge un capitol final, în afara celui privind modul în care producția contemporană de operă și balet se integrează — și este integrată — vieții muzicale. Problemele difuzării și receptării, ale promovării și selecției sînt diverse și nu pot fi lesne elucidate. Totuși anumite observații apar utile, mai ales cînd, drept argumente, ne stau le îndemînă opinii ale unor muzicieni care prin activitatea lor au fost confruntați cu realitatea stagiunilor muzical-teatrale, fie compozitori, fie muzicologi.

O primă idee în această problematică este legată de calitatea realizărilor propuse de teatrele noastre muzicale. „Opera românească este, prin esență, *operă nouă* — subliniază compozitorul Ștefan Zorzor. Spetacolul are de înfruntat mai multe examene decît în fața operelor *vechi,* care s-au impus și au intrat într-un fel în patrimoniul cunoașterii. Este vorba de o muzică nouă, în plus de cerința unei montări moderne, contemporane. Or, aceste baraje trebuie învinse printr-o *injecție de încredere.* Interpreții, scenografii, decoratorii trebuie să lucreze în așa fel, încît pasiunea să transpară la public, să insufle încredere. Dar, de multe ori pasiunea inițială, de la scrierea partiturii, nu ajunge la concentrația care vine să reprezinte opera." („Colocviile Scînteii" — *Scînteia* 20 dec. 1981). In același sens opiniază și criticul Alfred Hoffman, privind calitatea spectacolelor de operă românească : „Să facem astfel ca spectacolul să nu se pregătească în grabă, doar cu vreo ocazie anume, ci să i se acorde cel puțin aceeași atenție ca cea dată creațiilor de faimă, din patrimoniul mondial al genului. S-ar cuveni ca în sprijinul operei românești (implicit al baletului n. n.) să fie chemate cele mai diverse competențe interpretative, să se îndrăznească rezolvări regizorale noi, moderne, susceptibile nu numai să slujească creația respectivă, dar să și captiveze atenția spectatorilor. Nu trebuie să admitem în nici un caz ca spectacolele cu operele și baletele românești să fie slabe, să întregească doar seria titlurilor realizate, pentru împlinirea unor necesități administrative, pentru că orice eșec în această direcție va întări neîncrederea endemică, a publicului, în valoarea creației românești. O premieră nereușită mai puțin va fi un punct cîștigat pentru întărirea prestigiului culturii muzicale naționale ; din această pricină, trebuie ca nivelul exigențelor noastre pe acest tărîm să nu scadă nici o clipă, dimpotrivă să se conducă după legea maximei rigori." (revista *Muzica,* nr. 8, august 1980). Desigur, problema calității antrenează multiple responsabilități, într-o epocă în care nivelul informațional este mult crescut, căci, așa cum observă muzicologul Petre Codreanu : „Pe plan muzical, concurența înregistrărilor demne de a fi date ca model, pe plan actoricesc comparația redutabilă cu actori excepționali cunoscuți datorită marelui și micului ecran conturează criterii și exigențe noi pe care publicul, și el cu timpul și energia drămuite le are nemilos, am zice, față de opera contemporană," (revista *Muzica,* nr. 3, martie 1980).

Dacă în conceperea spectacolelor criteriile creației devin esențiale — regizoral, dirijoral, actoricesc, muzical — pentru lansarea unei noi creații, modalitățile de selectare, cele de promovare aparțin unui vast orizont de politică culturală, în care nu toate problemele sînt rezolvate. Așa cum se arăta într-un material semnat de compozitorul Teodor Bratu : „Ponderea creației muzicale originale, în ansamblul repertoriului scenelor noastre lirice, se poate deduce și din următoarele date (oferite spre orientare și capabile a da o impresie asupra unui răstimp ma îndelungat n.n) : — În stagiunea 1978/79 au fost prezente pe afiș un număr de 73 de titluri de spectacole în 113 montări, din care 28 de operă (în 45 montări) și 21 de balet (în 27 montări) ; în stagiunea 1979/1980, sînt cuprinse 77 de titluri de spectacol, în 104 montări, din care 29 de operă (în 41 montări) și 25 de balet (în 29 montări)" (Revista *Muzica,* nr. 3, 1980). Totodată însă, se remarcă condițiile speciale ale vieții acestor spectacole, care sînt departe de a fi mulțumitoare. „Oricine parcurge afișul teatrului nostru de operă — arată în acest sens compozitorul Sergiu Sarchizov — nu se poate să nu fie surprins de constatarea că prezența operei românești, pe scenă, este încă timidă. Nu există un raport echitatbil cu creația reală, cu cele 160 de lucrări care există în catalogul general al muzicii de operă românești. Unde sînt aceste lucrări ? Există oameni care au acumulat deja o experiență în munca de operă, cum există mulți compozitori pe care îi simțim ca potențiali creatori de operă. Se alocă anual fonduri deloc neglijabile pentru acest gen muzical ; compozitorul care își declară intenția de a porni la un asemenea dificil drum găsește un sprijin real prin contracte, achiziții etc. Și totuși situația nu este mulțumitoare. De ce ? După părerea mea intervin două aspecte : accesul foarte dificil la teatrul de operă, iar, pe de altă parte, lipsa de interes a unor conducători de teatre lirice față de spectacolul românesc. Pentru că în multe cazuri lucrurile se petrec așa : la teatrele de operă nu prea se cunoaște creația lirică, nu se știe ce exsită scris și nici ce se scrie în momentul de față. Deci în general nu este vorba de o *opțiune conștientă în selecționarea unei creații.* Iar dacă, printr-un concurs de împrejurări fericit, opera ajunge la teatru, viața ei are o durată de ... 2-3 spec-

https://biblioteca-digitala.ro

tacole, este programată din ce în ce mai rar, ajungînd la cîteva reprezentații într-o stagiune și, pînă la urmă, în matineele de duminică... Atunci firesc, ajungem la concluzia că nu există un necesar *stimulent moral pentru creatori*. Creația românească deci este o prezență încă necorespunzătoare în repertoriul teatrelor lirice ; aceasta în situația în care există un remarcabil potențial creator". („Colocviile Scînteii", *Scînteia*, 20 de. 1981). Idee subliniată și de Teodor Bratu în materialul citat anterior, prin modul în care consideră necesară „...adoptarea de către conducerile operelor și teatrelor muzicale, a unei atitudini active pe linia popularizării constante și susținute a creației originale de operă și balet, rulării pe o perioadă mai îndelungată a spectacolelor sau readucerea, în atenția publicului, a unor spectacole *uitate*".

Un reviriment al abordării creației originale a fost, cu evidență, organizarea Festivalului național „Cîntarea României" care, în edițiile de pînă acum a inclus un număr important de spectacole la un nivel realmente competitiv. Aici sublinierea lui Alfred Hoffman este binevenită, căci arată necesitatea unui echilibru în viața muzicală a teatrelor noastre : „...s-au înregistrat progrese în ce privește sporirea importanței date spectacolului românesc de operă și balet în confruntările artistice din cadrul festivalurilor naționale „Cîntarea României". Dar faptul că, în finala festivalului, spectacolele se adaugă unui mare număr de manifestări, avînd drept scop cu precădere înfățișarea în fața diferitelor jurii, atrage necesitatea să se completeze realizările obținute prin evenimente anume organizate, care să concentreze atenția specială asupra valorii creației naționale în acest domeniu. S-ar putea porni de la lăudabila inițiativă a festivalului de operă și balet de la Constanța, pentru a se organiza anual „Zilele operei și baletului românesc" larg supuse dezbaterii publice și în care să-și afle consacrarea de răsunet nu numai creațiile de ieri și de astăzi, dar și versiunile lor interpretative cele mai reușite". (Revista *Muzica*, nr. 8, 1980).

Un rol important în difuzarea — și stimularea — creației contemporane l-a avut și îl are Radioteleviziunea. Mulți dintre compozitorii noștri au avut șansa să-și asculte lucrările — și să obțină o bună înregistrare păstrată în fonoteca RTV — datorită concertelor spectacol cu prime audiții. De-a lungul timpului, aceste concerte au devenit cea mai puternică formă de lansare a unor opere și balete românești contemporane, din păcate urmate doar accidental de preluarea titlurilor în vreun teatru muzical. Cauzele care crează o asemenea discrepanță sînt multiple. Poate că, prin inițierea unor concerte spectacol de însăși teatrele lirice, drumul spre premieră ar fi mai aproape de realizare. Discul, emisiunile de radio și, în anumite împrejurări, emisiunile de televiziune, aduc o contribuție la cunoașterea repertoriului liric și coregrafic contemporan. Dar, cu sublinierea că, în majoritatea cazurilor, această cunoaștere se efectuează în afara perimetrului specific pentru genul respectiv. Este de apreciat că asemenea probleme nu pot fi despărțite de cele ale creației muzicale și ale evoluției teatrului în actualitate, viața partiturilor fiind condiționată de receptarea lor, de impactul pe care îl au în dialogul cu spectatorul și, implicit, de modul în care devin sau nu acte artistice de valoare, formative, pentru omul societății noastre socialiste.

Un rol pozitiv în această privință îl are activitatea Secției de operă și balet a Uniunii compozitorilor, înființată cu doi ani în urmă. Cooptînd muzicieni cu experiență în acest domeniu, secția s-a constituit drept un nucleu profesional animat de dorința rezolvării celor mai critice probleme ale teatrului muzical contemporan — limbajul muzical, direcționarea atenției compozitorilor spre cele mai actuale teme, cooptarea unor dramaturgi experimentați la realizarea libretelor, — impulsionînd astfel o creație originală valoroasă. În audierea și analizarea lucrărilor prezentate, în lucrul cu compozitorii, aceste intenții îndreptățesc speranța unei mai bune orientări a creației și a depășirii rămînerilor în urmă sesizate pe parcursul observațiilor cuprinse în acest material. Într-un moment în care teatrul muzical este supus confruntărilor cu actualitatea tematică și a mijloacelor sale de expresie, deseori auzindu-se voci care îi neagă viabilitatea, creatorii noștri trebuie să demonstreze că opera și baletul pot fi reprezentative în contemporanitate, pentru o cultură națională. Credem că putem afirma că există argumente suficiente pentru ca și în genurile teatrului muzical, creația românească de azi să se dovedească diversă, interesantă și originală. Deschiderea spre universal a școlii componistice românești are, prin dimensiunile teatrului muzical, una din cele mai solide șanse de afirmare în actualitate, ceea ce trebuie înțeles cu toată responsabilitatea. Ea justifică încrederea într-o artă ale cărei promisiuni și realizări — din care au fost semnalate aici a parte — cunosc din perspectiva tradiției și a prezentului, esențiala dimensiune a viitorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul	Lucrarea	Libretistul	Genul	Anul Premierei
Liana Alexandra	Crăiasa zăpezii	compozitorul	feerie muzicală	p.a. 1981
Mansi Barberis	Domniţa din depărtări	compozitorul	dramă lirică	pr. 1976
Pascal Bentoiu	Jertfirea Iphigeniei	Alexandru Pop şi compozitorul	operă radiofonică	p.a. 1968
	Hamlet	compozitorul	tragedie lirică	p.a. 1969 pr. 1972
Bratu Teodor	Stejarul din Borzeşti	compozitorul	legendă dramatică muzicală	pr. 1969
	Dreptul la dragoste	Ecaterina Lazăr şi compozitorul	operă	pr. 1975
	Punguţa cu doi bani	compozitorul	operă comică pentru copii	pr. 1970
	Vremuri de vitejie	compozitorul	frescă lirico-dramatică	pr- 1977
	Din vremea unirii (Sărutul lui Vodă)	S. Popescu C. Ghinea	frescă lirică dramatică	pr. 1979
Nicolae Brînduş	Logodna	compozitorul după Eminescu	operă-pantomimă	p.a. 1975
Brânzeu Nicolae	Dragostea triumfă	Gh. Haiduc	operă comică	p.a. 1968
Dumitru Bughici	Tablouri coregrafice	—	dansuri simfonice	p.a. 1978
Buicliu Nicolae	Doamna Chiajna	E. Crenei	operă	pr. 1973
Mircea Chiriac	Văpaia	Constantin Cirjan	balet	pr. 1974
Gheorghe Dumitrescu	Decebal	compozitorul	dramă muzicală	pr. 1969
	Vlad Ţepeş	compozitorul	dramă muzicală	p.1. 1974
	Geniu pustiu (Poesis)	compozitorul	operă	pr. 1977
	Meşterul Manole	compozitorul	operă legendă	pr- 1980
	Orfeu	compozitorul	tragedie lirică	p.r. 1980
	Mioriţa	compozitorul	oratoriu-balet	pr- 1981
	Luceafărul	compozitorul	oratoriu-balet	p.a. 1981
Corneliu Dan Georgescu	Model mioritic	compozitorul	operă-balet	pr. 1975
Liviu Glodeanu	Zamolxe	compozitorul	operă (televiziune)	pr. 1973
	Ulysse	compozitorul	operă-balet-pantomimă	pr. 1973
Harry Bela	Trandafirul galben	compozitorul	balet	pr. 1975
Liviu Ionescu	Aripile cresc din pămînt	Eugen Frunză	operă radiofonică	1974 inreg.
Tudor Jarda	Luceafărul de ziuă	Isidor Rîpă I. Căpuceanu	balet	pr. 1969—1980
Lerescu Emil	Ecaterina Teodoroiu	Nicolae Tăutu	operă istorică	pr. 1971
	Poveste de război	compozitorul	operă-baladă	pr. 1981
	D'ale carnavalului	compozitorul	operă comică	p.a. 1981 (fragmente)
	Steaua fără nume	compozitorul	operă-lirică	p.a. 1981
Mihai Moldovan	Trepte ale istoriei	Sanda Mihăescu compozitorul	operă-frescă (televiziune)	p.a. 1973
	Micul prinţ	compozitorul	operă pentru copii mici şi mari	
Ştefan Niculescu	Cartea cu „Apolodor"	Gellu Naum	operă pentru copii	pr. 1975
Irina Odăgescu-Tufuianu	Bătălia cu facle	compozitorul	poem coregrafic	p.a. 1978
Tiberiu Olah	Chemarea	Klaus Kessler	balet	pr. 1974
Sabin Pautza	Poveste de dragoste	Adrian Munţiu	comedie muzicală	pr. 1981
Carmen Petra Basacopol	Mioriţa	—	poem coregrafic	pr. 1981

Continuare

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul	Lucrarea	Libertistul	Genul	Anul premierei
Doru Popovici	Nunta	Hero Lupescu	poem coregrafic	p.a. 1973
	Interogatoriul din zori	Victor Bîrlădeanu	operă	p.a. 1975
	Noaptea cea mai lungă	Dan Mutaşcu	operă	p.a. 1978
Laurenţiu Profeta	Marinarul visător	Nicolae Itu	fantezie coregrafică-umoristică	pr. 1972
	Orele mării	Mireille Savopol compozitorul	fantezie coregrafică	pr. 1979
Sergiu Sarchizov	Elanuri	———	poem coregrafic	pr. 1975
	Trei generaţii	Lucia Demetrius compozitorul	operă	pr. 1981
Matei Socor	Conu Leonida	I. L. Caragiale	operă comică	pr. 1978
Aurel Stroe	De Ptolemaeo	Nichita Stănescu	operă radiofonică	
	Ca n'aura pas le prix Nobel	Paul Sterian	operă	pr. 1971
	Rituelle Handlung ohne Gegenstand	compozitorul	acţiune coregrafică	pr. 1971
	Aristophane-La paix	compozitorul	operă comică	tipărit 1973
	Orestia II	compozitorul	operă de cameră	p.a. 1978
Iulius Szarvady	Regele Istros	Sebastian Popescu, C. Ghinea	operă	pr. 1976
Cornel Trăilescu	Primăvara	Alex. Popovici	balet	pr. 1972
	Bălcescu	Val. Săndulescu	operă	pr. 1971
	Dragoste şi jertfă	Dan Tărchilă	operă	pr. 1977
Cornel Ţăranu	Secretul lui Don Giovânni	Ilie Balca	operă de cameră	pr. 1970
Anatol Vieru	Iona	Marin Sorescu	operă	p.a. 1976
Adalbert Winkler	Fluviul revărsat	Const. Cîrjan	operă	(1973—1978)

În paginile ce urmează este menţionată creaţia de teatru muzical (operă şi balet) care a fost prezentată în perioada 1968—1981 în viaţa muzicală, fie prin premiere absolute, fie prin prime audiţii de concert. La puţinele cazuri de neprezentare scenică, se menţionează data creaţiei componistice, consemnată de Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti **(vol. 1) de Mihai Popescu.**

https://biblioteca-digitala.ro

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

DEZBATERI

La 25 iunie a avut loc plenara lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor din R. S. România care a avut următoarea ordine de zi :

1. *Răspunderi actuale ale compozitorilor și muzicologilor în lumina documentelor Plenarei lărgite a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie și a celui de al 2-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste din 24—25 iunie*, material prezentat de muzicologul Vasile Tomescu.

2. *Orientări și tendințe actuale în muzica noastră simfonică și de cameră*, material prezentat de compozitorul Ștefan Niculescu.

3. *Aspecte și valori ale muzicii noastre vocal-simfonice*, material prezentat de compozitorul Theodor Drăgulescu.

La dezbateri au luat cuvîntul compozitorii : Doru Popovici, Sergiu Eremia, Mihai Brediceanu, Cornel Țăranu, Henry Măileanu, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, și muzicologii Viorel Cosma și Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii Compozitorilor.

Au fost dezbătute probleme ale responsabilității compozitorilor și muzicologilor în lumina recentelor documente de partid.

În continuare comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor a rezolvat unele probleme ale activității curente.

N.B.

CENACLURILE UNIUNII

La 7 iunie secția de muzică didactică și pentru copii a organizat în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean, un cenaclu-audiție muzicală la care și-au dat concursul ca interpreți elevi ai școlilor cu clase speciale de muzică existente în capitală precum și elevi ai Liceului de artă „George Enescu". Micii instrumentiști au prezentat publicului lucrări scrise special pentru ei de către compozitorii noștri. Programul, interpretat cu dăruire și siguranță de soliștii aflați la primele lor audiții publice, a suscitat interesul și aprecierea publicului, demonstrînd viabilitatea și necesitatea acestei creații dedicată copiilor, înțelegerea cu care compozitorii noștri știu să se aplece asupra universului copilăriei.

M.M.

CLUJ-NAPOCA

Din activitatea filialei Uniunii compozitorilor menționăm : la 17 mai s-a prezentat în cadrul unui cenaclu Trio pentru vioară, violoncel și pian „In memoriam J. Haydn" de P. Vermesy. ● La 24 mai, în același cadru s-a prezentat Cvintetul de suflători de C. Rîpă. ● La 31 mai în cadrul cenaclului tinerilor compozitori s-au audiat și discutat „Muzica de scenă pentru o pantomimă" de P. Szegö și „Sonata pentru clarineți" de M. Bain. ● La 7 iunie s-a prezentat în cenaclu lucrarea „Carte fără sfîrșit" de Dan Voiculescu ● La 20 iunie a fost organizat un simpozion în cinstea Congresului al II-lea al Educației Politice și Culturii Socialiste pe tema „Cultura contemporană și perspectivele dezvoltării în domeniul educației muzicale". Au participat muzicologi din București, Iași și Cluj. Referenți : M. Bejinaru — muzicolog și Dan Voiculescu — compozitor. Au fost audiate lucrări de compoziori clujeni. ● Între 28—29 iunie s-a organizat la Blaj un simpozion cu ocazia împlinirii a 125 ani de la nașterea compozitorului Iacob Mureșianu. Au participat muzicologii Romeo Ghircoiașiu și Enea Borza care au susținut comunicări.

N.B.

IAȘI

La Iași, filiala Uniunii compozitorilor a organizat următoarele acțiuni legate de desfășurarea Festivalului muzicii românești, Ediția VII-a : Simpozionul „Arta interpretativă și creația muzicală românească în contextul dezvoltării noastre socialiste. Au participat : Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor din R. S. România, D. Bughici — compozitor, D. Capoianu — compozitor P. Codreanu — muzicolog, D. Avachian — critic, M. Cozmei — muzicolog, A. Zeman — compozitor, Cr. Misievici — compozitor. ● Concertul dezbatere „Creația corală contemporană românească" care s-a desfășurat în com. Ruginoasa unde au participat : Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor, Pavel Florea — președintele C.C.E.S. jud. Iași, D. Capoianu — compozitor, D. Bughici — compozitor, P. Codreanu — muzicolog, D. Avakian — critic, M. Cozmei — muzicolog, V. Spătărelu — compozitor, M. Stan — compozitor, I. Pavalache — dirijor și A. Ardeleanu — dirijorul formației corale „Al. I. Cuza" din Ruginoasa. Au fost interpretate lucrări ale compozitorilor : C. Arvinte, V. Ionescu-Pașcani, Viorel Munteanu, Sorin Vînătoru, etc. ● Colocviul „Ideea

https://biblioteca-digitala.ro

păcii în creația compozitorilor români" la care au participat : D. Capoianu — compozitor, P. Codreanu — muzicolog, C. Dediu — muzicolog, D. Turtă — vicepreședintele C.C.E.S. jud. Iași, M. Cozmei — muzicolog. ● Consfătuirea „Coordonate ale creației și interpretării muzicale la a VII-a ediție a Festivalului muzicii românești" și „Experiența educativă a manifestărilor din cadrul ediției a VII-a a Festivalului muzicii românești" la care au participat D. Capoianu — compozitor, P. Codreanu — muzicolo, M. Cozmei — muzicolog, D. Tăbăcaru — directorul Operei Române din Iași etc. ● Au fost organizate întîlniri ale compozitorilor, muzicologilor și interpreților din festival cu elevii de la liceele Național, C. Negruzzi, E. Racoviță și G. Ibrăileanu, pe tema „G. Enescu și muzica contemporană românească". Au participat : D. Capoianu, P Codreanu, E. Pricope, T. Moisescu, Cr. Misievici, V. Munteanu, M. Cozmei, V. Spătărelu, P. Bălan, G. Ocneanu, L. Gherman. ● La filială s-au analizat și dezbătut următoarele lucrări : Viorel Munteanu — „Ștefan cel Mare — poem cantată pentru soliști, cor de copii, cor mixt și orchestră" ; Anton Zeman — „Simfonia a III-a „1784" ; Mircea Stan — „Din adîncuri de istorii" — cor mixt pe versuri de Victor Tulbure, „Uniți-vă copii ai lumii — cor pe trei voci egale, pe versuri G. Lesnea ; Titel Popovici — „Însemnare" pe versuri de Ion Borodea „Preludiu" pentru pian, „Țara mea, iubit pămînt" — cor mixt ,versuri de G. Lesnea ; Titus Popovici — „Însemnare" pe versuri de V. Zamfirescu — ambele lucrări sînt piese de muzică ușoară.

Vasile SPĂTĂRELU

CONSTANȚA

În viața muzicală a orașului, solid ancorată în valori artistice a căror faimă a depășit hotarele țării (Orchestra simfonică dirijată de Paul Staicu și Ansamblul de balet clasic și contemporan al Teatrului „Fantasio" sînt numai două dintre ele) a intervenit un fapt de cultură în premieră absolută pe aceste meleaguri. Reunit duminică, 21 martie cenaclul muzical „Ioan D. Chirescu", aflat sub conducerea conferențiarului universitar Dragoș Alexandrescu, și-a consacrat dezbaterile unei problematici, pe cît de noi în peisajul cultural al județului, pe atît de îndelung așteptate, și anume : audierea critică a unor lucrări aparținînd cîtorva *tineri compozitori dobrogeni.*

La „start" s-au prezentat — cu destule emoții — compozitorii: Carmen Cristescu, Luiza Honceriu, Adrian Doxan și George Mănescu. Nefiind controlate de criteriul impus al unui gen anume, lucrările prezentate au traversat în special genul cameral (C. Cristescu, A. Doxan, G. Mănescu) căruia i s-a alăturat cel al muzicii ușoare (reprezentat de compozițiile Luizei Honceriu)

Din ansamblul paginilor muzicale oferite publicului s-a detașat net *Sonatina* compozitoarei Carmen Cristescu, profesoară la Școala de muzică din oraș. Lucrarea, structurată cu deosebită claritate pe tiparul clasic al formei de sonată, depășește ca valoare perimetrul pieselor „de școală", deși, cronologic, ea se încadrează în această categorie a „căutărilor de soluții". Exploatînd însă valențele modale ale folclorului românesc într-o pregnant reliefată spiritualitate a neamului, tandră și sobră, sprințară și melancolică, Sonatina compozitoarei reprezintă o certitudine care reclamă susținute continuări în viitor.

Cele două piese pentru pian ale compozitorului Adrian Doxan, profesor la Școala generală din Năvodari, se înscriu pe o linie apropiată ca valoare de cea a predecesoarei sale, cu deosebire în ultima piesă. S-au resimțit însă unele confuzii de scriitură, asociate stilului compozițional propus, o ușoară derută în privința tehnicii de compoziție a stăruit de-a lungul celor două lucrări (de altfel impecabil redate de către pianista Agnes Marinică-Grando), ceea ce obligă autorul la o mai adîncită cunoaștere a lucrărilor de gen similar ale compozitorilor contemporani.

Liedul „Întoarcerea din toamnă" (de același compozitor), care a urmat celor două piese pentru pian, în interpretarea sopranei Veronica Diaconu de la Teatrul Liric constănțean, nu s-a ridicat la aceeași cotă valorică, situîndu-se la granița dintre romanța anilor '30 și muzica ușoară postbelică, afișînd astfel un stil cu mult depășit.

Prezența Luizei Honceriu, corepetitoare la Casa de cultură din Mangalia, în cadrul Cenaclului, s-a concretizat în două „melodii" (titlul original) de muzică ușoară, prezentate în interpretarea pianistică a autoarei însăși. Cu cîteva stîngăcii ale mersului armonic declarat clasic, precum și cu o prelucrare prea scurtă pentru travaliul propus de configurația tematică, „melodiile" sînt însă din rîndul celor care „prind", cîștigînd auditoriul — mai ales tînăr — printr-o prospețime și o candoare care obligă la o preocupare profesionistă mai atentă. Epurate de scăderile menționate mai sus, și asociate unor texte adecvate, „melodiile" Luizei Honceriu ar face deliciul a o seamă de tineri dăruiți trup și suflet muzicii ușoare, publicul poate cel mai consistent al vieții noastre muzicale.

În sfîrșit, lucrarea „Imagini de pe cîmpul de luptă" (dedicată Războiului de Independență a României"), a compozitorului George Mănescu, membru al orchestrei Teatrului „Fantasio", s-a situat sub ștacheta valorică generală a cenaclului, fiind, pe de o parte, insuficient elaborată, iar pe de altă parte, neavînd decît o foarte vagă legătură cu mesajul sugerat de titlu. Ne-am fi așteptat la o sobrietate a imaginii sonore, condusă spre o dramatică încleștare în punctul culminant ; iar mixtura de muzică folk-cvartet de coarde „modernizat", ce ne-a fost oferită, a fost departe de a ne convinge, începînd cu transmiterea ideatică a mesajului și sfîrșind cu tehnica de compoziție însăși. O relativă stăpînire a condeiului muzical dă însă dreptul compozitorului de a persevera — întîi în cunoaștere și apoi în creație — astfel că prezența sa în cadrul cenaclurilor viitoare va fi probabil mult ridicată valoric.

Partea a doua a întrunirii membrilor cenaclului constănțean „Ioan D. Chirescu" a cuprins analiza

https://biblioteca-digitala.ro

critică a lucrărilor, susținută de compozitorul Grigore Nica, invitat de onoare al reuniunii, de profesorul Dem. Diaconescu și de semnatara acestor rînduri. În cuvintele lor, vorbitorii au reliefat, pe lîngă reușitele și mai puțin reușitele realizării compoziționale din lucrările audiate, ideea utilității unor astfel de reuniuni, pentru viitorul muzical al orașului, concluzie subliniată prin adeziunea unanimă a participanților la cenaclu. Începutul fiind deci făcut, se așteaptă noi manifestări culturale pe aceeași linie, care să contribuie consistent la accentuarea profesionalismului muzical constănțean — deziderat pe care îl dorim cu toții convertit într-o imuabilă realitate.

Mira BĂLAN

AGENDA

În luna iunie, au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor : în zilele de 1 și 2 compozitorul Liviu Comes a participat la simpozionul cu tema „Muzica în educația copiilor" care a avut loc la Constanța. În aceeași perioadă, cu aceiași tematică la Timișoara, a participat compozitorul Liviu Rusu. ● Concursul de interpretare corală „Copiii României cîntă pacea" la care au participat în jurii reprezentanți ai Uniunii compozitorilor s-a desfășurat în zilele de 4—6 iunie la Slatina și la Alexandria, cu participarea compozitorilor Dan Buciu și Anton Dogaru ; în zilele de 5 și 6 iunie la Brașov și Sibiu, cu participarea compozitorilor Alexandru Velehorschi și Valentin Petculescu ; în zilele de 4 și 7 iunie la Bistrița — Tîrgu Mureș cu participarea compozitorilor Ion Serfezi și Ioan Alexandrescu. ● Între 12 și 14 iunie, la Deva-Hunedoara, la Atelierele repertoriale — întîlnire cu dirijorii formațiilor corale de amatori și profesorii de muzică din județ — au participat compozitori Mircea Neagu și Ștefan Andronic. ● Între 18—20 iunie muzicologul Barbu Bucur a efectuat o vizită de documentare — manuscrise de muzică bizantină — în Cluj-Napoca. ● În zilele de 23 și 24 iunie compozitorul Laurențiu Profeta a participat la analiza activității Cenaclului din Brașov. ● Între 27 și 29 iunie la Bușteni, a avut loc Festivalul Tinerilor dirijori de orchestre simfonice. Au participat: Mihaela Marinescu, Nicolae Brînduș și Mihai Damian. ● În ziua de 29 iunie, la Bistrița-Năsăud, în cadrul Atelierelor repertoriale, a avut loc întîlnirea cu dirijorii de coruri, metodiștii și directorii de cluburi din județele Ardealului de nord, cu participarea compozitorilor : Laurențiu Profeta, Radu Paladi, Miclea Iovan și Adrian Pop, acțiune organizată în colaborare cu C.C. al U.T.C. ● Între 29 iunie și 2 iulie, a avut loc în comuna Marga — județul Caraș-Severin, închiderea cursurilor Universității muzicale sătești. Au participat muzicologii Titus Moisescu și Gheorghe Firca. ● Între 30 iunie și 2 iulie, în municipiul Roman, jud. Neamț a avut loc Festivalul-concurs „Între noi constructorii de mașini", ediția a IV-a. Concursul a reunit peste 500 artiști amatori din întreprinderi constructoare de mașini din 19 județe ale țării. A participat compozitorul Florentin Delmar.

Angela VODĂ

NOI LUCRĂRI LA BIROURILE SECȚIILOR

Secția de operă și balet : Ștefan Niculescu — *Făt-Frumos din lacrimă*, balet-pantomimă pentru copii, pe libret de Margareta Niculescu, după basmul lui Mihai Eminescu ; Gheorghe Dumitrescu — *Marea iubire*, operă în 4 acte pe libretul compozitorului,

Secția de muzică simfonică și de cameră : Viorel Munteanu — *Cantata „Ștefan cel Mare"*, pentru cor și orchestră, pe versuri de Ion Chiriac ; Corneliu Dan Georgescu — *Simfonia a II-a „Orizontale"* ; Valentin Timaru — *Simfonia I* ; Doina Nemțeanu-Rotaru — *Rezonanțe* pentru orchestră de coarde ; Marina Vlad — *Imagini* pentru orchestră de coarde ; Gheorghe Stănescu — *Triptic simfonic* ; Costin Cazaban — *Naturalia II* pentru orchestră ; Maia Ciobanu — *Pămîntul trebuie să trăiască*, piesă pentru orchestră ; Liviu Dănceanu — *Angulus ridet*, poem pentru orchestră ; Gabriela Aștileanu — *Trei lieduri pentru voce și pian* pe versuri de Ana Blandiana ; Fred Popovici — *În-consecvențe* pentru vioară, violă, violoncel, clarinet și pian ; Gheorghe Costin — *Cvartet de coarde* ; Cristian Al. Petrescu — *Sonata pentru flaut solo;* Mihaela Gavrilă — Sturza — *Solouri aforistice pentru violoncel și pian* ; Viorel Crețu — *Variațiuni pentru pian pe o temă de Frescobaldi* ; Nicolae Julea — *Șase lieduri pentru soprană și orchestră* pe versuri de Nicolae Julea, Maria Rovan, Ana Blandiana ; Jodal Gabor — *Sonatină pentru violă și contrabas* ; Zeno Vancea — *Trio pentru coarde* ; Dumitru Capoianu — *Trio pentru violă, violoncel și pian „Arcuri"* ; Theodor Grigoriu — *Tristia* pentru orchestră.

Secția de muzică corală și patriotică : Dan Buciu — *Vatra Fericirii* (versuri de Victor Tulbure) ; Theodor Bratu — *Tot mai mult, mai mult cărbune* și *Te-nalță-n pace, țara mea* (versurile compozitorului) ; Dumitru D. Botez — Inima mea (versuri de V. Gh. Cozma) : Liviu Borlan — *O, țara mea* (versuri de Al. Bălănescu) ; Florin Comișel — *Femeile din România* și *Un crez de pace* (versuri de Cezar Tipa) ; Constantin Catrina — *De-ale noastre* (versuri de Adrian Păunescu) ; Claudiu Negulescu — *Ciclul „Satul de rouă"* (4 poeme corale pe versuri de Mircea Stîncel, Ion Bănuță, Nicolae Dragoș, Dan Verona) ; Radu Paladi — *Partidul, Ceaușescu, viitorul* (versuri de Dan Verona) ; Cristian Al. Petrescu — *Uniți vom dăinui* (versuri de Victor Tulbure) ; Zaharia Popescu — *Te cînt ca pe-o minune, București* (versuri de Eugen Carianopol) ; Cornelia Tăutu — *Poveste antirăzboinică* (versuri de Eugen Carianopol) ; Vasile Timiș — *Rapsodie* (versuri de Nicolae Dumbravă) ; Vasile V. Vasilache — *Sîntem Fii demni ai României* (versuri de Corneliu Șerban) și *Vremuri noi, oameni noi* (montaj muzical pe versuri de Aurel Storin).

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI NOI ÎN BIBLIOTECA DE ÎMPRUMUT A UNIUNII

Carmen Petra — Basacopol — *Concert pentru orchestră de coarde*, op. 49 ;
Marina Vlad — *Imagini*, pentru orchestră de coarde;
Ulpiu Vlad — *Vise II*, pentru orchestră de coarde ;
Adalbert Winkler — *Rădăcini*, variațiuni pentru orchestră : 2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4,4,3,1 ; *perc. I :* Tamb. picc., bongos ; *perc. II :* trgl., gr. c., sil. ; *Perc. III :* w-blok, T-Tom, ptti., camp. ; timp. ; arpa, pf. ; corzi.

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

HENRY SCHUMACHER, Secretar al Consiliului Internațional al Societăților Muzicale (CISM) și al Societății „Grand Duc Adolphe" din Luxemburg ne-a vizitat țara între 16—18 iunie, cu care prilej a conferit Uniunii compozitorilor o medalie cu efigia Marelui Duce Adolphe și a înmînat distincții dirijorilor Marin Costantin și Claudiu Negulescu pentru merite deosebite în activitatea de colaborare culturală între cele două țări.

★

La Festvalul Muzicii de cameră de la Brașov au participat compozitorii sovietici Vitautas Barkauskas, Margarita Kesareva și Armenak Shahbagian.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

La Festivalul Internațional și Concursul „Piotr Ilici Ceaikovski" de la Moscova au participat, din partea țării noastre, compozitorul ION DUMITRESCU și pianista ILINCA DUMITRESCU.

Noutăți electrecord

Tinereții de spirit, fecundității pilduitoare care caracterizează și în prezent activitatea creatoare a aproape nonogenarului maestru Ludovic Feldman le este dedicat discul ce cuprinde *Poemul concertant pentru vioară și orchestră, Cvintetul nr. 2 pentru vioară, violă, violoncel, clarinet și pian*, și piesa *„În memoriam"*. Poemul concertant pentru vioară și orchestră reprezintă mesajul de recunoștință al compozitorului adresat unui dascăl, îndrumător în arta arcușului din anii tinereții, marele violonist concertist și pedagog Franticek Ondricek, profesor la Conservatorul din Viena. „Interpretul poemului — notează compozitorul în prezentare — trebuie să se afle în posesia unei facultăți deosebite de expresivitate dar și a unei virtuozități la foarte mare înălțime". Este într-adevăr esența meandrelor de sugestie sonoră profundă ale lucrării, alternînd pasajele lirice — îndeosebi adresate protagonistului — cu momentele de dramatism ale tutti-ului orchestral; un opus din primii ani de creație ai muzicianului — 1950. Interpretează orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești condusă de Horia Andreescu, solist Daniel Podlovski.

Reper de care îl separă aproape trei decenii, Cvintetul nr. 2 a fost scris în 1977 și este dedicat formației camerale „Musica Nova", prestigios ansamblu de renume internațional care a cucerit chiar în anul compunerii primul premiu al concursului „Cîntarea României" Cvintetul este în egală măsură o creație artistică închegată, cu finalitate expresivă definită și un studiu de expresii, de modalități de împlinire a acestui deziderat, îndemn adresat atît interpreților cît și ascultătorilor, cu mare mobilitate și vivacitate în stil.

„In memoriam" este o partitură inspirată de conținutul, de însăși existența și motivarea cunoscutului „Jurnal" al Annei Frank și este consacrată memoriei acestei „renumite și admirabile" eroine, cum afirmă autorul. Prezent aluziv în „Poemul concertant" și episodic în „Cvintet", *expresionismul* își găsește un foarte adaptat loc de existență în „În memoriam", în melodica dramatică, în accentele tragice ale ansamblului, în armonia care dă glas succesiv straniului impresiei sau anxietății paroxistice, cu ilustrativă putere a imagisticii muzicale. Interpretează Orchestra de studio a Radioteleviziunii Române dirijată de Ludovic Bacs. Cu multă căldură compozitorul Doru Popovici consemnează aspecte ale personalității muzicianului și omului Ludovic Feldman în prezentarea succintă. Cota de catalog a discului ST-ECE 01864.

Următorul indice de catalog Electrecord ST-ECE 01865 — reunește trei creații ale unui muzician dispărut dintre noi în plină ascensiune a capacităților sale de creator, după ce abia a dat măsura ingeniozității, forței de a naște, de a crește, de a exprima *muzica :* Liviu Glodeanu. *„Ulysse", poem pentru voce și orchestră*, opus 20, pe versuri de Mihai Ungureanu, este o reconstituire, oscilînd între spiritual și sentimental a simbolului eroului grec, o transpunere peste timp a permanenței ideii pe care o reprezintă, a țintei supreme a peregrinărilor sale mitologice. O demonstrație elocventă pentru puterea de convingere a artistului cu chemare autentică, pentru care pendularea între modal, serial și tonal reprezintă numai calea, modul de comunicare. Interpretează Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca condusă de Emil Simon. Solistă soprana Iulia Varady.

„Melopee", pentru flaut și bandă magnetică este de fapt amplificarea posibilităților de comunicare sonoră strict melodice ale instrumentului prin posibilitățile de suprapunere oferită de bandă, care conduce la polifonii, heterofonii și — poate în subsidiar — armonii ale unui timbru unic, ce se compun într-o lucrare cu rezonanțe camerale — ca efect, ca atmosferă — de caldă intimitate a expresiei.

Daniel Podlovski este protagonistul *Concertului pentru vioară și orchestră* acompaniat de orchestra

https://biblioteca-digitala.ro

simfonică a Filarmonicii „Banatul" din Timișoara, dirijată de Remus Georgescu. Concertul demonstrează cu pregnanță personalitatea autorului său, deși acesta nu împlinise pe atunci (1966) nici trei decenii. Dovadă dialogul — de la coeziune pînă la confruntare — între solist și orchestră, care par a fi susținute de argumente structurale, stilistice diferite interesul permanent viu pe care îl trezește curgerea evenimentelor sonore... De subliniat pertinența prezentării muzicologului Constantin Drăgoi și grafica evocatoare a Wandei Mihuleac.

Între numeroasele apariții discografice dedicate unor soliști ai scenelor noastre lirice consemnăm înregistrarea ST-ECE 01935 care o are ca protagonistă pe soprana Sanda Șandru. Impusă semnificativ în viața muzicală în cursul ultimelor stagiuni Sanda Șandru a colaborat cu mai multe filarmonici din țară, și alte instituții cu profil cultural, a participat la festivaluri și alte manifestări din țară și de peste hotare, s-a afirmat deopotrivă la Opera Română și în turneele efectuate în R. D. Germană și Spania. Un aspect repertorial demn de menționat în activitatea sopranei Sandra Șandru este disponibilitatea largă pe care o manifestă — în afara genului liric — pentru domeniul cameral — lied — și vocal-simfonic — cantată, oratoriu. Despre evoluțiile din turnee ale Sandei Șandru presa de specialitate din R. D. Germană consemna de pildă: „Ceea ce cucerește — dincolo de voce și muzicalitate — este profunda seriozitate, modestia, intonația sigură, bogăția de culori și nuanțe de care dispune și minunata artă a frazării" ; criticii din Spania afirmă „ o voce excelentă de soprană cu accente dramatice, un timbru generos, clar, vibrant în acute și surprinzător în grav. O mare muzicalitate alăturată unei voci conduse cu o tehnică perfectă", „o voce care ne încîntă pînă la înfiorare, un stil și o capacitate expresivă care ne-au entuziasmat profund". Laureată a Colegiului criticilor muzicali de pe lîngă Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică pe anul 1980, Sanda Șandru reprezintă o certă valoare artistică a cărei dovadă o poate face între altele și discul de față, înscris predilect în repertoriul italian — Verdi, Puccini — dar prezentînd deopotrivă zone mai puțin abordate la noi și în general : Verdi (Attila, Forța destinului), Puccini (Madame Butterfly, Manon Lescaut, Gianni Schichi), De Falla (Vita Breve), Ceaikovski (Evgheni Oneghin), Bizet (Pescuitorii de perle), Charpentier (Louise). Acompaniază orchestrele simfonice ale Filarmonicii din Oradea, dirijor Grigore Iosub și „Romantica", dirijor Carol Litvin.

Gabriel TOMESCU

VIAȚA MUZICALĂ

Simfonia a II-a „Orizontale" de Corneliu Dan Georgescu

Din nou, cu aleasă măiestrie în interpretarea lucrărilor contemporane dirijorul Iosif Conta, aflat la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, ne-a oferit în primă audiție încă un valoros *opus* al compozitorului Corneliu Dan Georgescu : ***Simfonia a II-a „Orizontale"***. Dedicată marelui nostru pictor Ion Țuculescu, *Simfonia* face parte dintr-o trilogie simfonică inspirată de trei importante tablouri: ***Armonii simple, Orizontale*** și ***Privirile culorilor.*** Simfoniile ce corespund ordinii enunțate, reprezintă în parte „ o ipostază arhetipală" proprie întregului ciclu. Demersul compozitorului este de a străbate un traseu de la „armonia simplă" — tradusă prin acorduri consonante simetrice, trecînd prin „orizontalitate" — ce presupune construcția muzicii pe straturi aflate în relații de succesivitate sau simultaneitate (construcție guvernată de aplicarea la nivelul sintaxei, ca într-un sistem de oglinzi, a legii „secțiunii de aur"), la „lumea culorilor" — invocată muzical de motive coloristice obsedante cu funcții stabile în planul formei. Fiecare simfonie privește din alt unghi acest demers accentuînd emblema ce o poartă.

Simfonia a II-a „Orizontale", bineînțeles, după cum sugerează și titlul, operează în primul rînd cu structuri muzicale ce urmăresc îndeaproape nivelul sintaxei determinînd totodată, de la acest nivel, și celelalte coordonate componistice care presupun un travaliu cu date comune întregului concept ce stă la baza trilogiei : tendința spre elementar, spre originar în sensul unui anumit neo-primitivism, idei muzicale guvernate de procedee simple, proprii muzicii ancestrale (repetări obsedante), exemplu fiind Partea I *Preludiu* unde alternează două stări — de fapt o pendulare între o stare acordică majoră cu una minoră — alternanță amplificată în Partea a II-a *Simfonia* între *tutti* și grupe solistice, extinsă apoi la scriitură în ultima parte *Postludiu* — între celule melodice repetitive și un ison prelung.

Esteticul se naște în muzica lui Corneliu Dan Georgescu din corelarea structurilor muzicale cu cele ale picturilor lui Țuculescu, trădînd o apropiere a două lumi vecine ce pot comunica spiritual prin limbaje diferite. Conviețuiesc, cu alte cuvinte, trăiri estetice comune provenite din aceeași bază structurală gîndită bineînțeles în afara timpului. În mod concret, ce unește această inspirată muzică de pictura lui Țuculescu ? Poate în primul rînd utilizarea „simbolurilor" folclorice (motive muzicale, caracteristice unei zone, extrase din folclor, neprelucrate) apoi caracterul obsedant cu care acestea sînt puse în timp rezultînd astfel pe axa orizontală o nonevoluție

https://biblioteca-digitala.ro

(atemporalitate) ceea ce duce mai departe la o tensiune internă neobișnuită care nu se rezolvă în sens tradițional. Dacă în *Preludiu* tensiunea însemna opoziția major — minor, dar și solo — tutti unde dinamica juca primul rol creînd puternice explozii sonore ce conotează asocierea culorilor lui Țuculescu, în *Sinfonia* tensiunea se amplifica implicînd migrații ale sunetului spre zone de frecvențe nedeterminate, vecine zgomotului, zone ce imprimau muzicii pete incerte, adevărate mistere sonore ce ascundeau parcă o întreagă lume a viețuitoarelor (păsări, insecte, etc.) auzită global dintr-un punct mai îndepărtat ; tensiunea pare că își găsește rezolvarea în *Postludiu*, aparent însă, deoarece întreaga parte este dominată de o tensiune internă, imploziv ce nu se rezolvă rămînînd închisă, „înfundată" (timpanul și toba mare) ca o frămîntare interioară. Destinderea, înseninarea aparentă provin din reîntoarcerea sunetului la zonele de frecvențe determinate, pedala (isonul prelung) revelind liniștea așternută în urma dezlănțuirii forțelor contrare.

De remarcat că totul se petrece pe un fond static. Nimic nu se construiește, nimic nu se dezvoltă. Compozitorul se arată a fi un maestru al stăpînirii pragurilor psihologice în articularea secțiunilor muzicale astfel încît interesul la audiție rămîne mereu proaspăt, mereu viu.

O altă caracteristică ce apropie muzica lui Corneliu Dan Georgescu de pictura lui Țuculescu este coexistența a două niveluri deosebit de importante în perceperea artei : cel al expresiei profunde tradus aici printr-un anumit tragism și cel al expresiei imediate ce capătă în cazul nostru aspecte ornamentale invocînd decorativul pictural. Există permanent o „pendulare" între cele două niveluri, dar și o întrepătrundere în sensul revărsării reversibile ceea ce creează o viziune originală asupra artei sonore. Mascarea „regulilor jocului" dintre niveluri implică situații muzicale neașteptate denotînd atît o stăpînire de excepție a meșteșugului componistic cît și o gîndire în profunzime a structurilor muzicii. Corneliu Dan Georgescu, cu această lucrare, demonstrează încă o dată că rămîne categoric un autor al adevăratelor performanțe artistice, un compozitor cu idei penetrante și novatoare.

Horia ȘURIANU

Ion Baciu—Eliso Virsaladze —Adina Iurașcu

Prezența dirijorului Ion Baciu la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" vine să se integreze într-o continuitate firească : dirijorul ieșean conduce orchestra purtînd numele marelui Enescu, muzicianul de excepție îndrumă primul colectiv artistic-muzical al țării, promotorul complex al muzicii genialului compozitor moldovean (să ne amintim de magistrala interpretare a *Oedipului* enescian la Festivalul Enescu) dirijează un program complex, dificil, în valoare dincolo de opțiunile repertoriale, o personalitate bine conturată și completă, pregnantă și incontestabilă.

Cantata „Suflet de țară" de Theodor Drăgulescu aparține acelor lucrări avînd caracter festiv, marcat evident în titlu, purtînd semnul trecerii directe în muzică a expresivității neocolite, spuse direct și limpede. Limpede apare așadar că lucrarea este corespondent muzical, în linie dreaptă, al unei nobile atitudini de muzician patriot. Lucrul în sine nu ar fi însă suficient pe o scenă de concert — convingerea politică este dublată aici de incontestabilul meșteșug de a transpune în pagina cu portative conținutul de idei în așa fel încît substanța muzicală să servească pe deplin concepțiile și sentimentele autorului. Mai direct spus, piesa convinge pentru că este bine scrisă și — deloc de neglijat — convinge, bucurîndu-se de măiestrita interpretare a Adinei Iurașcu, de calitățile sale vocale remarcabile dublate de acea rar întîlnită forță de expresie venind să completeze nu numai o voce de aur, ci o vocație pentru arta interpretativă românească.

Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră de Serghei Prokofiev s-a bucurat în concert de participarea remarcabilă a pianistei sovietice Eliso Virsaladze, prezentă cu foarte puțin timp înainte pe scenele bucureștene cu un ambițios program de recital. Dincolo de o remarcabilă pliere a interpretei după dimensiunile stilistice impuse de repertoriu, clar apare că aici, modalitatea interpretativă impusă publicului a fost pe deplin în acord cu subtilitățile scriiturii compozitorului rus. O execuție muzicală la o temperatură ridicată ,nerv, aplomb, fantezie și ascuțită inteligență — acestea ar fi cîteva dintre calitățile pianistei, puse în evidență, în valoare, de o partitură (și de un acompaniament sprijinindu-se pe ele „prin definiție".

Suita *Daphnis și Chloé* de Maurice Ravel este o piatră de încercare pentru orice orchestră, pentru orice dirijor. Bineînțeles, nu se pune aici problema corectitudinii execuției. Nu se poate ocoli însă afirmația că, dată fiind complexitatea scriiturii, o execuție perfectă rămîne la nivel de deziderat (interpretarea se plasează oarecum aici sub semnul statisticului, al apropierii pînă la o limită — ridicată în acest concert — de toate amănuntele partiturii). Important de observat este, de aceea, faptul că dirijorul Ion Baciu impune orchestrei o dominantă, cred, apropiată de spiritul ravelian. Iar aceasta ar putea fi păstrarea unui ferm echilibru (ferm nu în înțeles de îngust, de „lipit" de rigoarea notației) între fantezia entuziastă, spiritul oarecum pronunțat descriptiv — în măsura în care descrierea, la Ravel, include multă culoare — și respectul pentru partitură, pentru interpretarea de autentic profesionalism, respingînd „de plano" concesiile făcute de dragul parcurgerii savuroase, la repezeală, a unui „înșelător", din acest punct de vedere, text muzical.

Petre Sbârcea—Tiberiu Olah

Filarmonica ne oferă, în penultimul concert simfonic, adunate în aceeași seară, cîteva remarcabile înfăptuiri muzicale. Lucru întîmplat parcă pentru a ne face să regretăm întreruperea estivală, lucru avînd oarecum semnificații rezumative, aducînd, la încheiere de stagiune, în fața publicului ,excelenți artiști instrumentiști români interpretînd capodopere

https://biblioteca-digitala.ro

ale repertoriului clasic laolaltă cu pagini românești în primă audiție purtînd aceeași marcă a excepției.

Sub bagheta dirijorului Petre Sbârcea, am ascultat în primă audiție *Armonii II* de Tiberiu Olah, lucrare pentru orchestră de suflători, făcînd parte dintr-un ciclu mai amplu. Impresia sonoră creată de muzica lui Tiberiu Olah este aceea — oarecum contradictorie — a organicității desfășurîndu-se însă în apariții sonore întretăiate, cu un regim de durată mai degrabă scurt. Forma se unește așadar la un nivel ridicat și separat în același timp de zona imediată a formării și derulării evenimentelor sonore, coeziunea născîndu-se din două trăsături fundamentale : mai întîi, aerul de înrudire al tuturor (aproape) obiectelor sonore, plasarea lor posibilă într-o aceeași nu prea extinsă familie sonoră ; în al doilea rînd, existența piesei, într-un fel, în afara unei prestabilite strategii de audiție. Cu alte cuvinte, ascultînd lucrarea, desfășurarea sonoră este strînsă omogen deoarece, ocolind zonele evidentului, ale deja-auzitului, audiția nu va putea decît să comaseze ceea ce se percepe prin deosebire față de reperele deja cunoscute. Piesa primește astfel un plus de coeziune tocmai din reunificarea sub regimul a „ceea ce nu este" mai degrabă decît sub cel al unor paradigme ușor de reperat.

Triplul concert pentru pian, vioară și violoncel de Beethoven, în interpretarea lui Cristian Beldi, Mihaela Martin și Alexandru Moroșanu, s-a bucurat de o versiune interesantă interpretativ. Prezența solistică a Mihaelei Martin și a lui Alexandru Moroșanu i-a adus acea notă de vioiciune, de tumult romantic colorînd interesant o partitură de referință, caracteristică tocmai prin echilibrul cvasipermanent, păstrîndu-se între componentele sale expresive, echilibru subliniat de interpretarea lui Cristian Beldi, riguroasă, contribuind substanțial la acea justă măsură pe care trebuie să o cîștige o partitură beethoveniană. Din această contrapondere, din perpetuul joc de porniri impetuoase moderate de buna-știință, de gustul interpreților, a luat naștere o interpretare ocolind cu ușurință acea impresie de plictiseală, de modicitate expresivă, atît de aproape de versiunile interpretative mereu la fel, fără personalitate. În afara unor momente de ușoară desincronizare sau de nejustă proporție între sonoritățile participanților, am înregistrat o interpretare de reușită a dificilei partituri beethoveniene.

În încheierea serii — ***Simfonia I „A primăverii"*** de Robert Schumann. Dirijorul Petre Sbârcea a ales o versiune echilibrată (primăvara nevenind așadar brusc, prin contrast, ci în firească continuare, proces cu un singur sens, amorsat cu mult înainte și ușor detectabil în „configurația" iernii, ca să spunem așa), unde justa proporție se obține din măsura cu care segmentele sînt tratate unele în raport cu altele. Mai exact, nedînd unei secțiuni, unui compartiment sau unei laturi stilistice o pondere dominantă, întregul își găsește proporția prin însuși echilibrul conținut și demonstrat de partitură. Din acest punct de vedere, interpretarea oferită de Petre Sbârcea este o interpretare nu numai corectă ci și în stil, sensibilă prin urmărirea riguroasă ce conduce la nobilă, firească, autentică expresivitate.

Viorel CREȚU

D'ale Carnavalului de Emil Lerescu

Am fost oarecum surprinși citind pe afișele stagiunii lirice din cadrul programelor Orchestrei Simfonice și ale Corului Radioteleviziunii titlul unei lucrări aparținînd marelui Ion Luca Caragiale transpusă în operă de către compozitorul Emil Lerescu : D'ale Carnavalului. Surprinși nu de îndrăzneața încercare a unui binecunoscut compozitor român — de fapt „cazul" nu este singular, operele lui Paul Constantinescu și Matei Socor inspirate tot din texte caragialești fiind deja bine știute și mult apreciate — ci de programarea unei piese de o astfel de factură cum e D'ale Carnavalului pe o scenă de concert și nu pe una de operă. Căci, cu tot zgomotul său specific, un carnaval este destinat mai mult ochiului decît urechii ! Pe scena Operei Române din București sau pe scena oricărei Opere din țară, partitura lui Emil Lerescu, completată prin culoarea, decorul, mișcarea, întreaga atmosferă de „spectacol jucat" ar fi fost mult mai plenar valorificată. Este de altfel singurul repros — și acesta neatingînd substanța lucrării — pe care îi putem aduce concertului din sala Radioteleviziunii Române. Căci partitura, în sine, este o reușită, textul lui Ion Luca Caragiale asigurîndu-i definitiv succesul, iar interpretarea, ireproșabilă, peste așteptări, uluitoare chiar, uneori. Emil Lerescu este un compozitor pentru care muzica de scenă nu mai are secrete. Relațiile muzică-interpret în condițiile particulare ale teatrului muzical îi sînt familiare în urma experiențelor acumulate cu Ecaterina Teodoroiu și Peneș Curcanul, lucrări anterioare partiturii pe care o comentăm, și Steaua fără nume, cea mai recentă operă a sa. Emil Lerescu se apropie de piesa lui Caragiale — al cărei text îl adaptează realizîndu-și libretul — cu toată atenția și respectul pe care se știe că îl datorăm acestui imens clasic al teatrului românesc. Compozitorul caută să sesiseze sonor întreaga subtilitate a genialelor replici ce se succed cu o rapiditate de nedescris între personajele devenite tipare la fel de clasice ca și autorul lor — căci cine n-o cunoaște pe Mița Baston sau pe Didina Mazu, cine n-a auzit de pățaniile lui Nae Girimea „frizer și subfirurg", Crăcănel sau Pampon ? Prologul ce precede cele trei acte ale operei are menirea de a introduce în atmosfera unor timpuri devenite amintiri. Cîteva solo-uri instrumentale (violoncel, vioară) urmînd unei colorate și stridente explozii sonore de început — atmosfera carnavalului — conturează în cîteva minute principalele repere ale cadrului în care se vor desfășura „zguduitoarele scene de amor" și „pateticele" acuze de infidelitate Alcătuindu-și libretul și sesizînd diferențele dintre piesă de teatru și operă, Emil Lerescu condensează textul la replicile esențiale completînd înțelesul acțiunii prin prezența unui Povestitor. De asemenea, personajelor le sînt alăturate — pentru culoarea muzicală, de astă dată — o Florăreasă, cu o minunată arie în actul al II-lea și corul, alaiul străzii, corul măștilor etc... Fără a fi facilă, melodia lui Emil Lerescu se lasă bine cîntată de către interpreți, a-

https://biblioteca-digitala.ro

ceștia apropiindu-se, se pare, cu deosebită plăcere de rolurile lor. Astfel doar se explică excelentele creații ale fiecăruia dintre ei : Elvira Cîrje — Mița ideală, Gerda Radler — Didina Mazu, Adina Iurașcu — Florăreasa, Valentin Teodorian — Povestitorul, Emil Iurașcu — Nae Girimea, Nicolae Andreescu — Iordache, Pompei Hărășteanu — Crăcănel, una dintre marile sale creații scenice ! George Lambrache — Catindatul de la percepție, Bogdan Fancu — Pampon, Valentin Loghin — Ipistatul, Constantin Ene — Trubadurul, Vasile Huzum — Chelnerul din bufet, Sergiu Oncescu — o mască. Cîntăreții primei noastre scene lirice au demonstrat încă o dată că sînt nu numai cîntăreți ci și mari actori. De multe ori, privindu-i, am uitat că ne aflăm în sala de concert recunoscînd sub rochia de scenă sau sub tradiționalul frac o autentică Mița și un la fel de autentic Crăcănel. Ce mult ar avea de cîștigat zilnicele spectacole bucureștene de operă dacă de fiecare dată ar fi astfel jucate, trăite cu aceeași intensitate ! Dar, desigur, marele Ion Luca Caragiale își are cuvîntul său greu de spus în cazul acestei reușite.

S-ar putea crede că un model genial așa cum este opera O noapte furtunoasă de Paul Constantinescu se cere, de la sine, urmat. Emil Lerescu alege însă un alt drum. Nu creația lui Paul Constantinescu — declară compozitorul — i-a stat în față atunci cînd a imaginat sonoritățile D'ale Carnavalului său, ci a căutat prin alte mijloace, în esență la fel de proprii istoriei muzicii românești, modalismul, în speță, prin care, într-o manieră specifică, să contureze sonor personajele lui Caragiale. De la recitativ la arie, de la vorbirea în grup la mari scene de ansamblu cîntat (vezi numerele finale ale celor trei acte) Emil Lerescu și-a construit, cu mînă sigură și cu un belșug de inspirație, partitura. Liric prin excelență, compozitorul preferă frazele ample, susținute, pentru care arhideclaratele sentimente ale personajelor sînt excelente texte-pretext. Printr-o abilă tehnică de leitmotive împletite după cum faptele o cer, orchestra comentează scena, discret, dar permanent. Fiecare personaj își are portretul sonor bine conturat și deci, ușor de recunoscut în mulțimea faptelor sonore. Armoniile, orchestrația, urmăresc fidel atmosfera piesei lui Caragiale, sugerînd cînd praful gros așternut peste evenimente desuete, cînd vitalitatea debordantă a unor gesturi și întîmplări mai actuale ca oricînd. Am ascultat cu deosebită plăcere această lucrare recunoscînd în fiecare replică, textul atît de bine cunoscut. În noul său veșmînt sonor, piesa pare a se regăsi întru totul.

Cristina SÂRBU

Orchestra de cameră „Santa Cecila" din Roma

Publicul care a ascultat în iunie 1977, la București, Orchestra simfonică a Academiei „Santa Cecilia" din Roma, dirijată atunci de Carlo Maria Giulini, a rămas impresionat de sonoritatea amplă, „cărnoasă" a coardelor, incisivitatea trăsăturilor de arcuș, promptitudinea atacului, stabilitatea ritmică a execuțiilor. Dincolo de meritele incontestabile ale dirijorului, a apărut clar că aceste calități de excepție aparțineau în primul rînd orchestrei însăși, care continua o veche tradiție, dacă ne gîndim că Academia „Santa Cecilia" a fost înființată în secolul al XVI-lea.

Impresia aceasta a fost confirmată din plin în iunie 1982, cînd la Ateneul Român a concertat Orchestra de cameră fără dirijor a Academiei „Santa Cecilia", înființată în 1976 și alcătuită din instrumentiștii de bază ai compartimentului coardelor din aceeași orchestră simfonică a Academiei. Din nou, artiștii italieni au vădit același stil de interpretare plin de vitalitate, robust, viril și totuși transparent, de o claritate impecabilă. Alcătuită doar din 15 instrumentiști, dintre care 10 viori, 2 viole, 2 violonceli și 1 contrabas — cărora li se adaugă la nevoie un clavecin, Orchestra de cameră realizează o impresionantă forță a sonorității de ansamblu, comparabilă cu aceea a unei ample formații de coarde dintr-o mare orchestră simfonică, în timp ce pasajele cu sonoritate scăzută sînt pracurse cu o rafinată sensibilitate și un autentic bun gust.

În chip firesc, repertoriul orchestrei se axează în principal pe muzica italiană, atît pe aceea din perioada barocului, cît și pe muzica contemporană, reprezentată în programele celor două concerte prin două lucrări aparținînd lui Ottorino Respighi, fost profesor și director al Academiei „Santa Cecilia", și lui Mario Zafred, actualul președinte al Academiei, discipol al lui Ildebrando Pizzetti și autor al unui mare număr de simfonii, lucrări concertante, piese camerale. *Scurta simfonie pentru coarde* a acestuia din urmă, din anul 1955, ascultată la primul concert, demonstrează preferința lui Zafred pentru dialoguri pline de vivacitate între viori și coardele grave, în timp ce partea mediană a *Simfoniei* degajă o ambianță de intensă nostalgie. Din creația lui Respighi s-a executat *Suita a III-a de Arii antice și dansuri pentru lăută*, o sugestivă evocare a lumii sonore din epoca prebarocă și barocă, incluzînd prelucrări ale unor piese în stil popular de autori anonimi italieni din jurul anului 1600, alături de o *Arie di corte* de Jean-Baptiste Besard (născut în 1567), de fapt un mic balet cu un *Andante cantabile* ca prolog și epilog, înconjurînd o suită de melodii de dansuri de epocă, și o *Passacaglia* de Ludovico Roncalli (născut în 1692), un șir de variațiuni pe o temă care migrează la vocile superioare, ajungînd atît de ascunsă și de ornamentată în hățișul contrapunctic, încît devine greu de recunoscut. În felul acesta, s-a pregătit atmosfera pentru lucrările originale din acea perioadă, ale lui Albinoni, Corelli și Vivaldi, incluse în programele celor două concerte.

Tomaso Albinoni s-a aflat, în timpul vieții sale, în umbra celebrului său contemporan Vivaldi, deși a compus lucrări care rezistă și astăzi comparației cu creațiile vivaldiene. Printre ele, cele *12 Concerti a cinque op. 9* (4 cu solo de vioară, 4 cu solo de oboi și 4 cu două oboaie soliste) au adus o remarcabilă contribuție la evoluția genului datorită virtuozității partidei solistice, clarității structurii formale și densității expresiei. Din acest ciclu s-a interpretat *Concertul pentru oboi, coarde și clavecin în re minor, op. 9 nr. 2*, în care oboistul Augusto Lop-

https://biblioteca-digitala.ro

pi a demonstrat posesiunea unui ton penetrant, a unei neobişnuite tehnici a respiraţiei, care i-a permis să parcurgă fraze lungi dintr-o singură răsuflare, cu un admirabil *legato*.

Arcangelo Corelli a fost reprezentat în programele orchestrei prin *Concerto grosso în Re major, op. 6 nr. 4*, interpretat lejer, cu grija pentru reliefarea seducţiilor coloritului instrumental, detalierea plină de eleganţă a proporţiilor formale şi accentuarea contrastelor de sonoritate în dialogurile între grupul *concertino* — 2 viori şi 1 violoncel — şi ansamblul coardelor.

Din creaţia lui Antonio Vivaldi, *Concertul pentru coarde şi clavecin în La major, F. XI nr. 4* a fost astfel realizat, încît fiecare secţiune a lucrării a apărut ca nervura unei construcţii riguroase, atingînd apogeul în *Allegro*-ul final, parcurs într-un tempo extrem de rapid, cu o impresionantă virtuozitate colectivă.

Dar culminaţile ambelor programe le-a prilejuit ciclul celebrelor *4 Concerte pentru vioară şi orchestră „Anotimpurile"* de Vivaldi, interpretat cu o sinceritate expresivă totală, într-o concepţie spectaculară şi decorativă. Solistul concertelor, violonistul Angelo Stefanato — prim concertmaestru al Orchestrei simfonice mari a Academiei „Santa Cecilia" —, a rezolvat cu mult spirit detaliile pitoreşti ale partidei solistice, dar marea impresie a produs-o în primul rînd orchestra, prin participarea sa vie, făcînd din capodopera vivaldiană o muzică plină de vitalitate, de relief, de căldură. Este desigur meritul concertmaestrului Adriano Canetta — care conduce formaţia de la primul pupitru al viorilor, dar mai ales al tuturor membrilor ansamblului, excelenţi virtuozi ai instrumentelor lor, cîntînd cu dăruire şi cu un temperament specific meridional, în mare tradiţie veneţiană, preluată şi dezvoltată cu consecvenţă la Academia „Santa Cecilia".

„Fidelio" în sala de concert

Prezentînd *Fidelio* sub formă concertantă în sala Ateneului Român, Opera Română a luat o iniţiativă temerară, deşi unica creaţie beethoveniană pentru scena lirică figurează de multă vreme în repertoriul instituţiei. Temeritatea constă în faptul că, în absenţa elementelor componente ale unui spectacol — decorurile, costumele, jocul de scenă, accentul cade exclusiv asupra muzicii, ca la transmisiunile radiofonice sau la înregistrările pentru disc. Or, în cazul de faţă, aceasta implică — dincolo de punerea la punct cît mai precisă a ansamblurilor instrumentale, corale şi a momentelor solistice — rezolvarea dificultăţii ridicate de lipsa de unitate a operei *Fidelio*, care începe ca un tradiţional „singspiel" (în duetul Marzelline-Jaquino, aria Marzellinei şi aria lui Rocco), pentru a deveni apoi, prin dramatismul acţiunii, caracterul sumbru al actului II şi îndrăznelile armonice ale partiturii, o veritabilă operă romantică „avant la lettre". Pentru a realiza o interpretare coerentă, dirijorul trebuie de aceea să găsească un stil, un ritm de desfăşurare şi o succesiune de tempi, cu ajutorul cărora să estompeze diferenţele şi să confere muzicii cursivitatea necesară. Este tocmai ceea ce a reuşit dirijorul Cornel Trăilescu, printr-o interpretare în spiritul simfonismului beethovenian, dar cu asigurarea simultană a fluenţei de succesiune a diferitelor „numere". Un moment culminant al realizării orchestrale l-a prilejuit uvertura *Leonora nr. 3*, parcursă energic, dar şi cu respectarea riguroasă a nuanţelor dinamice. Pe de altă parte, mutarea orchestrei din fosa teatrului pe podiumul de concert, alături de solişti şi de cor, a presupus o nouă dozare a sonorităţilor, pentru a evita acoperirea vocilor de către masa instrumentală, ceea ce i-a reuşit deasemeni în bună măsură lui Cornel Trăilescu. Excelent pregătit a apărut corul Operei, căruia Stelian Olariu i-a impregnat deopotrivă o impresionantă forţă vitală şi nuanţări pline de fineţe.

Distribuţia solistică ne-a prilejuit audierea sopranei Margareta Gîngă de la Teatrul Muzical din Braşov (Leonora), expresivă în pasajele lirice de la începutul operei, dar dezvăluindu-şi apoi — în marea arie din tabloul II şi în duetul Leonora-Florestan — adevăratul profil de soprană dramatică, uneori cu sonorităţi de mezzo-soprană în registrul grav. Ludovic Spiess (Florestan) a excelat atît în momentele lirice, cît şi în cele de mare patos dramatic, vădind totodată şi o lăudabilă grijă pentru claritatea dicţiunii. Cuplul Marzelline-Jaquino a avut prospeţimea necesară, pe care i-au conferit-o Gerda Radler-Anca şi Valentin Teodorian, în timp ce Dan Zancu a avut timbrul întunecat specific lui Don Pizzarro, guvernatorul închisorii, Viorel Ban a fost un Rocco de expresie nobilă, iar Valentin Loghin a conturat cu forţă de convingere personajul ministrului Don Fernando.

A fost, în general, o certă reuşită a întregului ansamblu solistic-orchestral-coral, care ar putea încuraja Opera Română să prezinte în viitor, sub formă concertantă, şi alte lucrări reprezentative ale repertoriului ei curent.

Edgar ELIAN

Concertul orchestrei de tineret a Conservatorului Noii Anglii

Nici hiperbolă, nici ditiramb. Abia un palid calificativ al evenimentului de duminică seară (4.VI.a.c.) desfăşurat la Ateneu din păcate, în absenţa multor melomani care au ratat o ocazie rară.

Incontestabil, dirijorul-director *(Benjamin Zander, 34 de ani)* e un maestru al baghetei, de talia unui — să zicem — Roberto Benzi de zile mari : tact, fineţe, suplete stilistică, forţă de comunicare, energie şi dinamism uneori prea impetuos, siguranţă şi precizie, vrăjitor în dezlănţuiri vulcanice şi îngînări de şoapte cu poetic lirism, as în modulări şi dialoguri subtile între compartimentele orchestrale, dicteuri inteligent dozate ale intervenţiilor solistice de grup pe fundalul ansamblului cu surdină invizibilă. O surpriză cu programul (uvertura la „Freischütz" de Weber — «Întrebare fără răspuns» de Charles Ives — Dansuri româneşti de Bartok — a V-a

https://biblioteca-digitala.ro

de Beethoven) și modalitatea interpretativă redescoperind parcă lucrările prin nebănuite contraste dramatice (Weber), alternări de suspens-uri filosofice printr-o stereofonie fără inginer de sunet (Ives), vitalitate debordandă și tîngă răscolitoare (Bartok), poem-dramă-prăbușiri și iluminări-biruință à la Hemingway (Beethoven). Și mai ales șoc, cu *orchestra.* 55 de tineri cu tehnică ireproșabilă, simț rafinat al artei, adîncă înțelegere a partiturii, virtuozitate în dozarea nuanțelor sonorității ; mai presus de toate, dăruire cu prodigalitate de nabab, prospețime și fervoare neatinse de morbul blazării, rutinei sau al exercițiului „de serviciu", eliberată de cumințenia și timorările impuse „ex cathedra" ; identificare cu Muzica. Atunci cînd o fac, o *trăiesc,* cu emoționantă sinceritate și vibrație care trec rampa, aducînd publicul la temperatura înaltelor combustii ale artei. Radu Zvorișteanu — experimentat concert-maestru al Orchestrei Radioteleviziunii — exulta : „Sînt excepționali, excepționali !"

Imediat după „bis"-ul de încheiere (o piesă de Elgar ca un ușor melancolic „rămas bun" la o prietenoasă despărțire, succedînd unei inimoase alocuțiuni a dirijorului), interviu-fulger în culise. „Maestre Zander, oare Gaspar Cassadó v-a învățat și să faceți din adolescenți muzicieni ?". *„Și el. I-am fost discipol. Dar cred că din totdeauna am avut chemarea asta. Eu însumi am descoperit muzica la șapte ani... Tata era și el pasionat iubitor de muzică...".* „Care e media de vîrstă a orchestrei ?". *„Calculați : cel mai tînăr are 12 ani, cel mai vîrstnic — 18".* „Cum reușiți să mențineți înaltul nivel al unei orchestre în care instrumentiștii sînt mereu... în tranzit ? Elevii intră în Școala medie din Boston, învață, trec dintr-o clasă într-alta, apoi pleacă la Conservatorul care vă tutelează...". *„Aleg numai pe cei mai buni instrumentiști. Anul trecut, de pildă, pentru 15 locuri vacante am ascultat 200 de candidați. Cu toată orchestra lucrez intens, fără concesii".* „Atunci înțeleg de ce un confrate de condei scria în BOSTON PHOENIX că «Cu greu putem întîlni altundeva performanțe orchestrale atît de intelectualizate și cu atît de mare bogăție emoțională»". *„Poate... gentilețe de ziarist...".* „Mă îndoiesc : ziariștii sînt cam zgîrciți cu gentilețea... În fine. Cum privesc tinerii elevi primirea în orchestră ?". *„Cam ca pe un... premiu I. Și odată «premiați», devin teribil de ambițioși : vor să aibă idei proaspete, ba chiar aspiră să concureze în calitatea și originalitatea interpretării cu orchestre consacrate. Găsiți că e rău ?".* „Dimpotrivă ! Dar... cîte concerte publice dați la Boston ?". *„Anual, patru. Adăugați că mai facem și turnee sub egida Fundației «Ambasadorii prieteniei». Cel mai recent, cu concerte la Riga, Moscova... Apoi Brașov, Sibiu, Cluj-Napoca, București".* „Și acum, încotro ?". *„Înapoi, la Boston".* „Cam cu ce impresii plecați de la noi ?". *„Excelente despre entuziasmul și receptivitatea publicului... Frumoase despre orașele vizitate și oamenii cunoscuți...".* „Ce ați dori să transmiteți prin intermediul meu tinerilor muzicieni din București ?". *„V-am luat-o înainte : am și lansat o invitație la Liceul de muzică «George Enescu» să ne întoarcă vizita".* „Ați mai revenit în Romania ?". *„Cu multă, foarte multă plăcere".* „Atunci, nu vă spun «adio», ci «la revedere»". *All Right ! Auf wiedersehen !"*

După a IX-a de Beethoven splendid interpretată la sala Radioteleviziunii sub bagheta lui Iosif Conta (chiar dacă cvartetul solistic...), după revelația Bruch pe strunele măiestre ale Mihaelei Martin, spumosul Mendelssohn-Bartholdy (fleblețea lui Ion Voicu) și grandioasa „Fantastică" de Berlioz (tălmăcită cu incendiară incandescență temperamentală de Nicholas Cleobury) la Ateneu — frumos final de stagiune simfonică în Capitală. La și mai bine în următoarea !

Augustin SANDU

Recital de balet

Printre inițiativele de permanență și reușită ale Operei Române și ale Liceului de artă „George Enescu", profil coregrafie, se numără organizarea unor spectacole-recitale de balet în susținerea elevilor secției de coregrafie.

Protagoniști sînt în principal elevii absolvenți însă spectacolele angrenează pe absolut toți elevii, pe toți profesorii școlii precum și pe numeroși oameni de artă ai Operei Române în ceea ce am putea numi adevărate sărbători ale artei tinere, ale artei coregrafice abordate deja cu măiestrie de cei mai tineri maeștri și viitori maeștri ai ei. Să spicuim cîteva momente de interes din aceste spectacole avînd, cum am spus, caracter periodic.

Indiscutabil, actuala promoție a clasei a XII-a oferă un mănunchi de tineri dansatori deosebit de bine pregătiți. Dintre aceștia, în primul rînd trebuie așezat Laurențiu Guinea, tînăr de mare sclipire, de absolută ușurință în execuțiile tehnice, tînăr de dezinvoltură artistică dansînd cu acea acuratețe perseverență, cu acea indicibilă grație specifică talentelor de multe carate. L-am urmărit dansînd *Pas de deux* din *Lacul lebedelor,* actul al treilea, împreună cu fosta lui colegă mai mare, Dorina Maxim, din corpul de balet al Operei. Un alt moment de excepție de data aceasta alături de talentata dansatoare și colegă Mariana Manu, l-am putut urmări în *Pas de deux* din *Spărgătorul de nuci* de Ceaicovski. Alături de Laurențiu Guinea, alte nume de cert viitor : George Postelnicu, excelent în *Pas de deux* din *Corsarul* de Drigo, împreună tot cu Mariana Manu, și Constantin Teșea în evoluții remarcabile în *Pas de deux* din *Laurencia* de Krein, în *Pas classique* de Auber, alături de Gabriela Florea, elevă în clasa a IX-a și totuși parteneră de nădejde a talentatului tînăr balerin. (Numele profesorului care a pregătit un atît de valoros grup de tineri este Constantin Marinescu). Din păcate, acest an a oferit o serie de dansatoare departe ca nivel de colegii lor. De remarcat sînt Mariana Manu, Florica Turcu, Mihaela Avram, Georgeta Florescu. Din clasele mai mici amintim pe Ingrid Lupescu, elevă în clasa a noua, prezență de delicateță și expresie într-o *Arie* de Bach, pe Gabriela Florea, tot în clasa a noua, pe Cătălin Caracaș, în clasa unsprezecea, pe Mălina Andrei și pe Alice Popescu, numai în clasa a opta, două certe viitoare speranțe ale scenei românești.

Viorel CREȚU

https://biblioteca-digitala.ro

Orchestra simfonică din Bacău

Au devenit tradiționale concertele de la Ateneul Român susținute de orchestra simfonică din Bacău. Concertul din această stagiune a stat sub semnul progresului evident în care se află tînărul colectiv artistic. Tînăr prin media de vîrstă a membrilor săi, prin atitudinea entuziastă cu care abordează actul interpretativ. Tinerețea, la rîndul ei, este o constantă spirituală a dirijorului Ovidiu Bălan, conducătorul instituției de mai bine de un deceniu. De fapt, începutul colaborării dintre Ovidiu Bălan și orchestra băcăoană a însemnat începutul creșterii participării artistice a ansamblului, prin primenirea acestuia (întîlnim astăzi foarte mulți proaspeți absolvenți de conservator), prin imprimarea unui stil de muncă situat la înalte cote ale măiestriei profesionale. Așa se explică treptata și sigura impunere a formației în viața muzicală a țării. Ovidiu Bălan mai înseamnă și concretizarea talentului și dăruirii într-o prestigioasă carieră artistică. Personalitatea distinctă a dirijorului, caracterizată prin vocație constructivă dublată de virtuți expresive evidente (ce angrenează efuziuni proprii unui temperament ardent) și-a pus pecetea și pe conținutul programului. Structurat tradițional — piesă românească, lucrare concertantă și o simfonie — programul s-a axat pe perioada romantismului muzical. Astfel, restituirea *Concertului* de Grieg și *Simfoniei a II-a* de Brahms a relevat disponibilitățile dirijorului și ansamblului pentru această muzică.

Ofrandă adusă primei școli muzicale românești de tip bizantin *Glasurile Putnei* de Viorel Munteanu apelează la surse muzicale explicite, travaliul componistic străbătînd întregul traseu de la citatul propriu-zis pînă la re-creerea spiritului muzicii respective. De altfel, în programul de sală, compozitorul mărturisește că : „urmărind redarea unui fond monodic ce impresionează, mai ales, prin simplitatea și claritatea sau puritatea sa și încercînd mai mult spiritul acestei muzici decît litera ei, limbajul lucrării pune accente pe structurile diatonice, pe mobilitatea anumitor sunete din modurile folosite, pe isoanele simple, duble și pe desfășurări eterofonice, pe antifonii și armonii primare, mijloace extrase din modul de existență al acestei arte, prin excelență monodic. Orchestra a depășit emoțiile primelor sonorități printr-o participare (instrumentală și vocală) responsabilă implementînd o atmosferă sobră, imnică, în consens cu datele din partitură.

Protagonistul serii, pianistul Dan Grigore, a făcut încă o dată, în concertul de Grieg, dovada talentului și maturității sale depline. Maniera inconfundabilă în care artistul știe să comunice cu publicul îl situează printre marii interpreți ai timpului nostru. Un cuvînt, favorabil replicii orchestrei, mai întotdeaua partener egal solistului, luminîndu-i discursul și comentîndu-l cu pertinență.

Lucrare de rezistență, *Simfonia II-a* de Brahms a fost redată elocvent, cu intensitate dramatică prin aderarea tuturor membrilor orchestrei la demersul interpretativ. (Mai puțin în finalurile mișcărilor unde partida suflătorilor relaxînd prematur a întinat acurateței armonică). Ovidiu Bălan s-a dovedit și cu această ocazie un profund cunoscător al creației brahmsiene, un autentic restitutor al caracterului simfoniei, deopotrivă pastoral-evocator și elegiac. Dacă adăugăm grija cu care dirijorul își arcuiește formele (detaliile avînd o funcție subsidiară) precum și rezolvarea momentelor de virtuozitate orchestrală (staccatele în pp ale corzilor și lemnelor, precizia atacurilor la alămuri) vom avea argumentele unei interpetări de aleasă ținută artistică.

Liviu DĂNCEANU

Festivalul tinerilor dirijori

Între 27 și 29 iunie, orașul Bușteni a găzduit cea de-a IV-a ediție a „Festivalului tinerilor dirijori", manifestare organizată sub egida ATM, în colaborare cu Comitetul județean de cultură și educație socialistă Prahova, Filarmonica din Ploiești și organele locale de partid și de stat.

Inițiativă a Colegiului criticilor muzicali din cadrul ATM, festivalul se desfășoară de patru ani cu regularitate, tinzînd să se permanentizeze în orașul Bușteni, și a polarizat anul acesta participarea unui impresionant număr de tineri dirijori, a unor personalități cunoscute ale muzicii, în special ale criticii muzicale românești : Smaranda Oțeanu, Elena Zottoviceanu, Vasile Donose, Nicolae Brînduș, Edgar Elian, Iosif Sava, Luminița Vartolomei, Rodica Sava, Mihaela Gavrilă-Sturza, Silviu Gavrilă, Adriana Iacob, Gruia Stoia ș.a.

Concertul de deschidere a fost prefațat de tovarășul Milete Tacea — secretar al Comitetului orășenesc de partid, tovarășul Alexandru Bădulescu — vicepreședinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova și de muzicologul Vasile Donose din partea Colegiului criticilor muzicali din ATM. Din prima seară s-a făcut remarcată prezența orchestrei simfonice a Filarmonicii din Ploiești, care a fost „instrumentul" participant cu trup și suflet la reușita festivalului, fiind cu atenție și solicitudine la dispoziția celor unsprezece tineri dirijori care și-au demonstrat talentul și pregătirea profesională în fața caldului public din Bușteni.

Pentru început, au evoluat în festival trei dirijori : Gheorghe Costin — dirijînd *Uvertura „Leonora nr. 3"* de Ludwig van Beethoven, Emil Aluaș — în *Concertul pentru violoncel și orchestră în Re major op. 101* de Joseph Haydn și Dorel Pașcu — interpretînd *Simfonia nr. 92 în Sol major „Oxford"*. Dacă emoția de a deschide concertele festivalului, dublată de aceea a unui debut consumat foarte de curînd, au imprimat gesticii lui Gheorghe Costin o oarecare reținere, am putut totuși observa o seriozitate și o interioritate a actului dirijoral, care pot fi determinante pentru cariera sa. Cu mai multă experiență, Emil Aluaș s-a stăpînit și a stăpînit orchestra, dînd întîietate instrumentului solist, mînuit cu sensibilitate și expresivitate de violoncelista Anca Vartolomei. De altfel, am putut urmări evoluția lui Emil Aluaș și în programul celei de-a doua seri a festivalului cînd a interpretat părțile I și II-a din *Sim-*

https://biblioteca-digitala.ro

fonia a IV-a în fa minor op. 36 de Piotr Ilici Ceaikovski, cu forță și siguranță. O interpretare foarte personală ne pare a fi realizat Dorel Pașcu în *Simfonia „Oxford"*, cu deosebită vigoare și vivacitate.

În seara următoare prezentată de muzicologul Elena Zottoviceanu am putut urmări perindarea la pupitrul aceleiași Filarmonici din Ploiești a altor tineri dirijori : Liviu Buiuc în *Preludiile* de Franz Liszt, Mihaela Roșca în *Simfonia I-a în Mi bemol major op. 13* (partea I) de George Enescu, Florin Totan — cu romantism de prestanță în *Simfonia a II-a în Do major op. 61* (părțile III și IV) de Robert Schumann și, alături de Emil Aluaș, în părțile III și IV ale *Simfoniei a IV-a* de Piotr Ilici Ceaikovski, pe Mihai Vâlcu, surprinzător de expresiv și degajat, cu siguranță și eficiență.

Seara a treia și ultima a festivalului prezentată de compozitorul Nicolae Brînduș a înfățișat publicului încă un trio de dirijori tineri : Mihai Damian — temerar și unic în curajul său de a aborda o lucrare simfonică românească contemporană a unei tinere compozitoare, *Anna Perena* de Violeta Dinescu, reușind o bună interpretare, apoi Ion Marin în două lucrări dificile mai ales pentru culoarea orchestrală specifică — *Poemul în Mi bemol major pentru vioară și orchestră* de Ernest Chausson și *Ma mère l'Oye* de Maurice Ravel — interpretînd cu aplomb, siguranță și eficiență gestică, precum și Mihai Diaconescu — expresiv in *Simfonia a IX-a în mi minor „Din lumea nouă"* (părțile II și IV) de Antonin Dvořak. O mențiune cu totul specială pentru interpretare merită violonista Cristina Anghelescu, în *Poemul* de Chausson.

Moment de confruntare cu publicul, rampă de lansare pentru talentele evidențiate, „Festivalul tinerilor dirijori" se impune ca o necesitate a culturii muzicale românești, contribuind direct la educarea estetică a publicului, fapt care a fost relevat și în cadrul dezbaterii critice care a fost organizată la casa memorială „Cezar Petrescu" în ultima zi a festivalului. Aici s-au formulat concluzii și sugestii pentru edițiile viitoare, care se vor mai ample, mai eficiente. S-au propus cu această ocazie îmbunătățiri ale structurii festivalului. Acesta ar trebui să se transforme într-un festival concurs unde să fie invitați să asiste și să se producă și dirijori consacrați, care vor putea împărtăși tinerilor dirijori din experiența lor ; festivalul să fie cuplat și cu un curs de dirijat. Totodată, un curs de inițiere muzicală pentru copiii și tinerii din orașul Bușteni ar fi binevenit. Pentru lansarea tinerilor dirijori prezenți în festival s-a propus programarea acestora și în concerte lunare pe care, fie Filarmonica din Ploiești, fie Filarmonica din Brașov să le susțină la Bușteni. De asemenea, unele din manifestările muzicale din București ar putea fi programate la Bușteni, unde există un public dornic de a audia muzică și de a aprofunda problematica acesteia. Ar fi de dorit ca muzica românească să intre consecvent în viziunea interpretativă a tinerilor dirijori, valorificîndu-se astfel un bogat patrimoniu spre cunoașterea publică.

Constituind o fructuoasă acțiune cultural-educativă pentru public și o bogată experiență pentru tinerii dirijori implicați, Festivalul de la Bușteni s-a relevat ca o frumoasă reușită cu luminoase perspective de desfășurare în viitor.

Mihaela MARINESCU

Simfonia IX-a de Beethoven la Constanța

Mihai Frimu, Vasile Ghițescu, Moldova Ghițescu-Alexandrescu, Ion Baston, Ion Antoniu, Aurel Alexandrescu, Ion Morozov. Ctitori ai mișcării muzicale constănțene. Întemeietori de coruri, de grupuri orchestrale, militanți pentru educația muzicală a maselor.

Garabet Avakian, Dragoș Alexandrescu, Varujan Cozigian —, străluciți muzicieni care și-au făcut ucenicia la Constanța și au rămas o viață legați de orașul de la mare...

Care dintre ei ar fi visat, în urmă numai cu două decenii, un concert cu *Simfonia a 9-a* de Beethoven în versiunea unei orchestre constănțene, cu săli arhipline ?

La început de iunie, după trei ani de existență a ansamblului orchestral, după o stagiune în care a derulat o Integrală a *Simfoniilor* și *Concertelor* lui Beethoven, în Sala Teatrului Liric a răsunat marea *Simfonie cu cor* a lui Beethoven.

Un muzician talentat, pasionat, Paul Staicu a îndrumat un ansamblu pînă pe culmile necesare pentru a da glas marii simfonii beethoveniene.

Sărbătoare a fost în viața Constanței, în sufletul sutelor de oameni care au ascultat, pentru prima oară, copleșitoarea meditație beethoveniană, operă care sintetizează drumurile a veacuri de artă, deschizînd căile altor secole.

La capătul unei stagiuni, Simfonia a 9-a, interpretată de ansamblul constănțean cu concursul Corului Radioteleviziunii Române sub bagheta lui Aurel Grigoraș și a unui grup de soliști ai Operei Române — Gerda Radler, Rodica Mitrică, Florin Diaconescu, Dan Zancu — a sunat drept un simbol al puterilor creatoare ale muzicienilor orașului.

La capătul unei Integrale beethoveniene, — act de cultură solicitînd o organizare muzicală și un sentiment al perspectivei pe care nu le găsim întotdeauna chiar și în marile centre muzicale ale lumii —, *Simfonia a 9-a* a atestat locul pe care opera lui Beethoven l-a avut în formarea ansamblului, în omogenizarea compartimentelor sale, în însușirea elementelor de bază ale culturii interpretative.

Asalturile primei mișcări, impetuozitatea, precis direcționată a Scherzolului, adînca reculegere a Adagioului, complicatele linii ale Finalului Simfoniei a IX-a au găsit la Constanța interpreți de vibrație, maximă dăruire și abnegație în susținerea marilor cauze muzicale.

Profesionalitatea versiunii, căldura și înțelegerea publicului, au fost suprema demonstrație a puterilor ansamblului în viața spirituală a marelui oraș, a atestat un drum, a deschis căile orchestrei spre noi acte de cultură pentru viitoarea stagiune (Paul Staicu se gîndește la noi integrale, la simfoniile lui Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Brahms, paralel cu o

https://biblioteca-digitala.ro

istorie a simfonismului românesc), reprezentînd indiscutabil un exemplu pentru organizatorii vieții artistice din alte centre ale țării.

Iosif SAVA

Corul „Bach" la 50 de ani de activitate

În realitate ceva mai bine de 50 de ani de fructuoasă și statornică dăruire în ogorul muzicii culte, căci corul „Bach" a luat ființă în toamna anului 1931. Întemeiat de către prestigiosul organist și dirijor Franz Xaver Dressler (decedat în 1981) și de către un colectiv de entuziaști iubitori de muzică, corul a dat viață și în Sibiu unui mare număr de capodopere vocal-simfonice, create de J. S. Bach, G. F. Händel, J. Haydn, W. A. Mozart, Ch. W. Gluck, L. v. Beethoven ș.a. În țara noastră unele dintre aceste lucrări au cunoscut prima lor audiție la Sibiu. Amintim : Missa în si minor și Magnificat de J. S. Bach, Samson, Triumful timpului și adevărului și Susana de G. F. Händel ș.a.

Repertoriul corului cuprinde și valoroase creații vocal-simfonice autohtone, ca „Zilele de aur" de Gh. Dumitrescu „Pe lespedea eroilor" de S. Sarchizov, Balada pentru cor, bariton și orchestră de M. Jora, Cantata păcii și Cantica humana de F. X. Dressler.

Condus acum de valorosul muzician Kurt Philippi și talentata muziciană Elke Jähnig-Pop, corul „Bach" a prezentat marți 15 iunie 1982, în primă audiție absolută, Cantata pentru soprană, cor și orchestră de Hans Peter Türk, lucrare dedicată corului Bach. Compusă pe un text de Joachim Wittstock și utilizînd un expresiv limbaj modal cromatic, cantata relatează obiceiuri de Anul Nou și de nuntă la sași. O discretă atmosferă folclorică se instalează permanent, deși lucrarea are certe valențe originale. Soliștii concertului au fost : Emilia Petrescu, Maria Suciu și Bogdan Pancu. A dirijat subtil Elke Jähnig-Pop.

În numele Filarmonicii și a iubitorilor de muzică sibieni, profesorul Toma Tohati a dedicat — în cuprinsul programului de sală — alese rînduri jubiliare corului „Bach", urîndu-i noi succese.

Gheorghe ȘOIMA

Lauda Corului

Avem firească înclinare de a învălui trecutul într-o aură de mister, de a-l investi cu atributele unui maxim avantaj valoric, de a-l socoti de un perfect confort spiritual, uitînd că el trăiește în noi prin cîteva fapte de excepție, selectate nu numai din noianul altora „pierdute" ci și decantate din ceea ce adesea poate să fi fost și rar și întîmplător și nesemnificativ. Ne obișnuim astfel cu etichetările, cu proiectarea asupra dinamicii unui întreg fenomen a staticului unui singur moment, fie el și de excepție, cum spuneam.

Dacă ne gîndim la fenomenul muzicii noastre corale, la însemnătatea lui pentru componistica și viața muzicală românească a sfîrșitului de secol al XIX-lea și a deceniilor de pînă la Unirea cea Mare, spunem imediat Corul lui Musicescu, Corul „Carmen", Corul lui Vidu, acoperind astfel, printr-o reprezentare axiologică numai intuitivă, o realitate complexă și evident mai diferențiată. Lor însile suficiente, asemenea trimiteri mentale — pînă la urmă „simulacre" ale respectivei realități — conțin în ele, la diferite grade și puteri de înfăptuire artistică, și existențele celelalte : corurile lui Dima, al lui Paulian, al lui Hubic, ale altor profesioniști sau numai entuziaști, cele numeroase ale orașelor și satelor.

Să ne înțelegem : atîta timp cît este vorba de un fenomen social, nimeni nu va putea nega și aprecia îndeajuns forța pe care au avut-o corurile — cele ale satelor bănățene, de pildă — în trezirea și alimentarea conștiințelor, pentru a nu mai vorbi de mutațiile petrecute în gustul și chiar instinctul artistic odată cu impactul dintre muzicalitatea spontană, ingenuă și forma profesional-constituită a corului. Un fenomen clar de aculturație ! Da, dar cu ieșirea învingătoare, cred, la nivelul sintezei și nu al amestecului alogen al elementelor, a muzicalității originare folclorice, chiar dacă afectată de schimbări fundamentale, între care însușirea cîntării multivocale.

Atîta timp însă cît intră în joc muzica în și prin cor, cea raportată, deci, nu în primul rînd la starea de spirit istorică ci la cerințele actului interpretativ, la posibilitatea realizării acestuia, este clar că discuția se plasează într-o zonă în care criteriile sînt pendinte de acel grad de cultură profesională care numai în urma unor anevoioase și încăpățînate acumulări poate asigura progresul real, atingerea și menținerea nivelului permanent de perfecțiune.

Între corurile menționate în primul rînd și între celelalte, distanța — măsurată în unități de calitate — era în raport direct cu stadiile parcurse înlăuntrul straturilor (rămînînd, în genral, neconfundabile) cărora mai avansatele sau mai modestele coruri le aparțineau. Dar luate pînă și în sine, aceste formații-exponent (ne referim evident la corurile avansate, la cele cu faimă) ar suporta anevoie unor testări ținînd seama de parametri actuali. Și nu numai pentru că în climatul de odinioară excepția, particularul nu putea reprezenta o detașare spectaculoasă de general, ci și pentru că, astăzi, nivelul și exigențele actului interpretativ au crescut proporțional de cîteva ori pe toată extensia fenomenului.

Am avut într-un răstimp oarecare, prilejul de a vedea în ce măsură tradiția corului românesc este relevantă, atît în sensul continuității cît mai ales al ascensiunii ei.

Am asistat la Lugoj la o repetiție a Corului „Ion Vidu", în fapt un veritabil concert, în care exigențele „programului" și nivelul interpretării nu au lăsat loc improvizației, întîmplătorului. O lecție de pedagogie corală, în același timp, de vreme ce Remus Tașcău, dirijorul care a dus corul nu odată la performanțe ale profesionismului, poate să obțină de la acest organism muzical acuratețe și suplețe în redarea discursului, insuflîndu-i conștiința muncii metodice, adesea istovitoare, de perfecționare a tehnicii vocale de ansamblu. Piesele contemporane, datorate

https://biblioteca-digitala.ro

unor Zeno Vancea, Dan Buciu, Alexandru Pașcanu au probat temeinicia unei asemenea poziții, ceea ce nu a umbrit totuși cu nimic spontaneitatea și muzicalitatea nativă a membrilor corului, mai ales cînd atacau cu o vădită plăcere, în întregul lor autentic, clasicele „Răsunete" ale lui Vidu.

Mergînd spre temeliile corului, spre acele faze în care deprinderea cîntării are ca premisă integrarea în colectivitate, vom evoca două dintre manifestările cu caracter în primul rînd sărbătoresc și nu atît competitiv. Este vorba de Festivalul coral pentru copii „Timotei Popovici", a cărui primă ediție a avut loc la Oțelul Roșu și la Marga — această comună care are de mult faima unui centru muzical — și Concursul coral „Copiii României Socialiste cîntă pacea", în faza sa județeană desfășurată la Oradea.

Coruri școlare, deci, antrenînd cu precădere clasele mici, al căror repertoriu adecvat vîrstei (expres recomandat de programul Festivalului „Timotei Popovici", privind inclusiv opera „patronului") a demonstrat din partea însuflețiților coriști treptata și metodica familiarizare cu gradele diferite de polifonie (în sensul cuprinzător al multivocalității dar, în particular și al imitației, al armonicului complex, al structurilor ritmice).

Se poate susține că dincolo de rosturile lor educative, pilduitoare pentru întreaga muzică corală, evoluțiile numeroaselor coruri participante la amintitele manifestări au dovedit pregătirea lor temeinică, cu accentul pus atît pe stimularea și dirijarea muzicalității native a copiilor, cît și pe calitatea interpretărilor, cele din urmă atingînd în majoritatea cazurilor cote foarte înalte. Ai un sentiment reconfortant și de încredere în viitorul muzicii corale la gîndul că, prin dăruirea nu odată plină de sacrificii a dascălilor-muzicieni, coriștii-școlari vor fi coriștii maturi de mîine.

Tot la Oradea, în cadrul Festivalului muzicii culte „Bihor 82", am urmărit două concerte : unul susținut de un cor sătesc de tradiție, cel al Căminului cultural Săcueni (dirijor Bokor Barna), care a interpretat cu acurateță un program, universal și românesc, îndeajuns de pretențios, iar celălalt susținut de „Camerata Felix". La Muzeul Țării Crișurilor, în cadrul evocator al uneia dintre cele mai frumoase și pure stilistic săli baroce, beneficiind în plus de o acustică excepțională, comparabilă cu o cutie de rezonanță (unde gîndul se îndreaptă involuntar spre acordurile orchestrelor unor Michael Haydn și Carol Ditters von Dittersdorf, chiar dacă, așa cum sîntem informați, cei doi muzicieni de faimă europeană nu au concertat aici, sala fiind construită după plecarea lor din Oradea), „Camerata Felix" a evoluat sub conducerea muzicianului cultivat și dotat care este Avram Geoldeș. Programul concertului a fost cel dintîi element care pledează pentru o viziune artistică superioară (piese de Purcell, Lasso, Palestrina, Hassler, Scandelli, Lully, Brahms, Kodály, Ceaikovski, Șebalin, Hubic, Jarda, A. Pop, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Neagu, Buciu), pentru posibilitățile largi ale acestei formații camerale. Deși redusă în ce privește componența, formația mizează pe o paletă sonoră diversificată (fortele său este penetrant, dar rotund), adaptabilă la toate țesăturile de la cele contrapunctice la cele armonice, de la monodia reliefată quasisolistic la aglomerările metro-ritmice și efectele timbrale proprii texturilor contemporane. Aceste date fundamentale și-au găsit expresia adecvată pe parcursul unui program de factură aproape antologică.

Manifestările urmărite — decupaje întîmplătoare (chiar dacă unele au stat sub semnul festivului) din șuvoiul vieții muzicale — dau măsura a ceea ce este azi la noi corul, ca mod de întruchipare artistică, în arcul larg desfășurat de la potențialitate la împlinire.

În virtutea vîrstelor și a stratificărilor sociale, a certitudinilor conferite de tradiții și al fiorului pe care îl naște proaspătul contact cu cultura și cultivarea cîntecului, în funcție de aceste date psihosociale, materia umană modelabilă prin cîntare aspiră în fiecare caz spre în-cîntare (factor esențial) și, fără putință de îndoială, spre perfecțiunea artistică. Aceasta din urmă are a se revendica, după cum afirmam la început, de la acumulările „genetice" ce s-au sedimentat în generații succesive ; dar ea nu ar fi posibilă în afara entuziasmului, dăruirii și, nu în ultimă instanță, a competenței acestor profesioniști de înaltă clasă care sînt dirijorii — conducători, educatori, inițiatori și inspiratori ai acestor organisme muzicale.

Gheorghe FIRCA

Spectacolul folcloric „Bun venit în Maramureș"

Ansamblul artistic profesionist „Maramureșul" din Baia Mare, al Consiliului județean al sindicatelor, ansamblu distins cu locul întîi, laureat cu medalia de aur la Festivalul național „Cîntarea României" (ediția a treia), reîntors dintr-un turneu efectuat în Statele Unite ale Americii și Canada, a prezentat recent în județele Hunedoara și Alba spectacolul folcloric intitulat „Bun venit în Maramureș" (libretul și regia artistică aparținînd lui Mircea Graur și Mihai Petrovai), iubitorii muzicii populare au avut prilejul să audieze cele mai autentice cîntece ale folclorului maramureșan în interpretarea unor stele de primă mărime ale melosului popular românesc ca Angela Buciu, laureată a Festivalului Mondial al Tineretului de la Sofia și a Festivalului național „Cîntarea României", decorată cu Ordinul „Meritul cultural", Nicu Moldovan, Viorica Groza-Lar, Titus Perșe, Maria Filip, care și de data aceasta au dat dovada unui remarcabil talent, a unor înalte calități artistice, împătimiți de comorile artei străbune. De aplauze la scenă deschisă s-au bucurat și rapsozi ca Ion Pop și Nicolae Griguță, elemente de mare perspectivă. La reușita spectacolului au contribuit instrumentiștii Dumitru Dobrican (laureat al Festivalului național „Cîntarea României" — ediția a treia), care a cîntat la taragot, fluiere, nai ; Vasile Seraz (vioară cu goarnă), Valentin Bechi (acordeon), Gavril Moș și Mircea Belbe (clarinet), Gh. Soponar (vioară), Gavril Martocean (țambal).

Spectacolul a fost de o înaltă ținută artistică. Merite de seamă revin direcției muzicale semnate de Alex. Viman, neobositul și apreciatul maestru core-

https://biblioteca-digitala.ro

graf Valeriu Buciu, personalitate de frunte a coregrafiei româneşti.

Ion COŢOI

„Fantasiorama"

La aprecieri laudative te invită fiecare din premierele teatrului „Fantasio" din Constanţa, instituţie pe care o putem numi fără rezerve „de rang republican" ; şi pentru a îndulci această aparent excesivă explozie de entuziasm, voi încerca atît cît permite cuvîntul, dar mai ales spaţiul tipografic, să prezint în imagini cît mai sugestive spectacolul intitulat *Fantasiorama*, o revistă de H. Mălineanu, Saşa Georgescu şi Aurel Manolache.

Desigur, titlul revistei, foarte sugestiv, presupune un spectacol de proporţii, o „frescă" a întîmplărilor la „zi", o bogăţie de genuri, o încărcătură de sensuri şi nuanţe. Dealtfel, în istoria evenimentelor artistice de la Constanţa artiştii acestei instituţii au slujit cu consecvenţă, în permanenţă, cauzele generoase ale formării gustului estetic, al educaţiei spirituale, al diversificării genului, pentru că pretutindeni, în şcoli, uzine, şantiere sau peste hotare, ani după ani ne-au încîntat prin muzică, dans, cuvînt, în spectacole de revistă, concerte, comedii muzicale, feerii pentru copii, spectacole manifest şi, în ultimul timp, prin crearea secţiei de balet clasic şi contemporan, cu minunate spectacole de mişcare şi plastică sub conducerea unui mereu tînăr maestru care este Oleg Danovski.

Revista *Fantasiorama* aduce la rampă nume cunoscute ale revistei : director artistic şi conducerea muzicală compozitorul Aurel Manolache, scenografia Dan Sachelaru, coregrafia Oleg Danovski, Adina Cezar, Francisc Valkay, iată pe cei ce conduc un colectiv în care talentul se îmbină într-un mod armonios cu entuziasmul.

Referindu-ne la interpreţi, pentru că, de ce să n-o recunoaştem, de cele mai multe ori, ei sînt cei care dau valoare partiturilor literare sau muzicale, acesta este de fapt punctul „forte" al Teatrului „Fantasio".

Jean Constantin, un nume care nu are nevoie de prezentare, nume care, de la o vreme, este nelipsit de pe genericul producţiilor noastre cinematografice, pe scenă „se dăruie" şi „dăruie" spectatorilor clipe de neuitat, iar în cazul unor scenarii inspirate, fixează momente antologice ale genului.

Dar *Fantasiorama* are în distribuţie alături de acest mare comic, alături de autenticul cupletist Gelu Manolache, şi alte nume de actori : Mariana Cerconi, Fritz Braun şi Victor Imoşeanu, fiecare contribuind pe măsura talentului personal la realizarea unui spectacol „fluviu" de umor şi muzică.

Şi, pentru că veni vorba de muzică, Teatrul „Fantasio" dispune de o garnitură tînără de interpreţi ale căror calităţi vocale stau sub semnul egalităţii cu cele actoriceşti, în multe momente din spectacol ei etalîndu-şi o largă gamă de exprimări scenice : Clara Anton, Coca Andronic, Dumitru Caramitru, Vali Manolache sau Trio „Do Re Mi", sînt cei care dau culoare şi nuanţă partiturii muzicale.

Distribuţia include, nu în ultimul rînd, o trupă de balet care creează alături de imaginile sonore, ritm, eleganţă şi culoare pe tot parcursul spectacolului.

O orchestră, a cărei principală calitate este omogenitatea condusă pirn alternanţă de Aurel Manolache şi de Dumitru Neaţu, dirijor secund, a realizat, pe parcursul celor două ore de spectacol o performanţă nu numai de rezistenţă ci şi de valoare interpretativă.

Ştefan CĂRĂPĂNCEANU

Cronica discului

Sîntem uneori poate prea concesivi în acordarea epitetelor superlative. De această dată însă merită întru totul subliniată prezenţa, ţinuta de eveniment a unui nou disc Electrecord, care a apărut nu de mult în standurile magazinelor de specialitate. Este înregistrarea ce reprezintă, consemnează o retrospectivă, dacă nu propriu-zis de repertoriu atunci afectivă, de ataşament ; ea marchează într-o perspectivă evocatoare — 21 septembrie 1981, scena Ateneului Român — o altă întîlnire a pianistului chinez Li Mingqiang cu publicul nostru meloman.

Ne mai amintim oare de momentele de revelaţie oferite de tînărul de la Şanghai, care, în 1958, la prima ediţie a Festivalului şi Concursului internaţional „George Enescu" cucerea laurii primului premiu interpretînd *Suita Opus 10* de Enescu, *Toccata* de Paul Constantinescu cu o forţă uluitoare de a şterge graniţe, diferenţe totuşi în mod firesc atît de mari, de concepţie estetică, de sensibilitate artistică, integrîndu-se pilduitor înţelesurilor sonore atît de familiare nouă. În 1964, două ediţii mai tîrziu, tînărul Li Mingqiang reprezenta din nou Republica Populară Chineză, de astă dată ca membru în juriul concursului. În sfîrşit, în 1981, la cea de-a treia prezenţă a sa în cadrul Festivalului „Enescu", Li Mingqiang a susţinut în cadrul Simpozionului de muzicologie al ediţiei jubiliare a Festivalului dedicată Centenarului o comunicare asupra valorii de exemplu a creaţiei enesciene pentru muzicienii chinezi contemporani, a căutat pretutindeni ecouri sufleteşti ale unor trăiri, experienţe personale, în timp, demonstrînd maturitatea de spirit şi simţire a marelui artist şi a fost întîmpinat, înconjurat pe scenă mereu de aplauze, care ne însoţesc chiar pînă în minutele de debut ale concertului imprimat pe disc — *Concertul numărul 27 pentru pian şi orchestră, în si bemol major* KV 595 de Mozart. Nu este aici de fapt decît atmosfera proprie spectacolului de înaltă ţinută artistică şi implicit a discului ce-i poartă incizia şi care poate determina — dacă ne putem asfel exprima — cea mai mare apropiere a cronicii de concert cu recenzia de disc. Este virtutea principală a înregistrării de faţă — dar nu singura — spontaneitatea reportajului imortalizată de fonogramă.

Semnificativă, simbolică din partea artistului interpret este şi alegerea celorlalte piese, care reprezintă bisurile, suplimentele de program destinate să replice entuziasmului exprimat în aplauze : George Enescu — *Adagio din Suita nr. 1 pentru pian „în stil vechi" în sol minor*, opus 3, Wang Jian Zhong —

https://biblioteca-digitala.ro

Cinci cîntece din provincia Yunnan și celebrul *Studiu revoluționar, în do minor, opus 10, nr. 12,* de Chopin.

Într-adevăr un disc-eveniment prin prezența protagonistului dar nu mai puțin prin participarea de ținută artistică cu totul remarcabilă a ansamblului orchestrei simfonice a filarmonicii ieșene „Moldova" sub conducerea uneia dintre primele baghete românești contemporane, dirijorul Emil Simon, ediție de excepție pe de altă parte și sub acele aspecte peste care uneori trecem mai mult sau mai puțin atenți — prezentarea — semnată de criticul Alfred Hoffman, plină de sinceră vibrație, într-un stil cald, festiv dar discret, grafica de mare intimitate a sugestiei care aparține plasticienei Anca Pâslaru, redactarea editorială a Adrianei Dan, tiparul de condiție ireproșabilă — Electrecord.

Un disc de repertoriu curent care se adresează între altele și celor ce nu și-au mai putut procura exemplarele unei ediții a Electrecordului lansată *a doua zi după concert* — vrednică și nu ușor de împlinit inițiativă.

Gabriel TOMESCU

DE PESTE HOTARE

Festivalul muzical de la Dresda

În ultimii ani, aflasem cîte ceva despre existența unui nou festival muzical la Dresda ; unii numesc acest oraș, din multe puncte de vedere extraordinar o „Florență germană" — fără îndoială nu din considerente arhitectonice, pentru că stilurile respective poartă amprenta unor epoci diferite, ci ținînd seama de forța și strălucirea tradițiilor artistice, de acumularea unor tezaure de frumuseți incomparabile, de anvergura personalităților trăitoare în cele două cetăți — toscană și saxonă. De aceea, nu este de mirare, de pildă, că prezența teatrului „La Fenice" din Veneția la cea de a cincea ediție a Festivalului din Dresda (22 mai-6 iunie 1982) simboliza legăturile artistice, de aci înainte se speră tot mai strînse, între asemenea centre *de nivel înalt,* am putea spune, între care, de pildă, figura lui Richard Wagner, trăitor în fiecare dintre ele în anumite perioade-cheie ale vieții muzicianului, stabilește o punte semnificativă. Dar să ne gîndim, de pildă, că Dresda a fost și orașul lui Heinrich Schütz — de altfel muzica maestrului pre-bachian răsună și astăzi aici cu o puritate mișcătoare în tălmăcirea faimosului *Kreuzchor* — sau, cu secole mai tîrziu, al lui Richard Strauss, cinstit în actualitate prin montări pline de savoare și spirit ale operelor sale. Și că, în genere, existența splendidului complex de palate *Zwinger,* încărcat de tezaure picturale, statuare, ceramice, abundența de terase, grădini, castele situate în imediata vecinătate (Pillnitz, Moritzburg) — toate aceste elemente concură la a face din Dresda un lăcaș ideal pentru mari întruniri și sărbători ale spiritului. Am avut privilegiul să asist la întreaga desfășurare a Festivalului muzical din miez de primăvară și singura concluzie posibilă la capătul unei asemenea impunătoare desfășurări de forțe interpretative și componistice-evoluînd de-a lungul a peste o sută de manifestări de cele mai diverse genuri-este că Dresda trebuie acum privită ca situîndu-se în prima linie a focarelor europene ale muzicii, în imediata vecinătate a unor centre de mult consacrate ca gazde de festivaluri prestigioase — Salzburg, Bayreuth, Lucerna, Edinburgh etc. Aceasta, datorită eforturilor materiale și organizatorice considerabile depuse de forurile culturale din R. D. Germană și în primul rînd, desigur, de cele din Dresda (președintele comitetului Festivalului este Gerhard Schill, primarul general al orașului, iar director, răspunzător pentru complexa problematică a întregii manifestări doctorul Winfried Höntsch) pentru ca nivelul concertelor, spectacolelor, chiar al participărilor muzicale de masă să aibă permanent în vedere calitatea.

Acestea fiind zise, să adăugăm totuși că, pentru profilul Festivalului din Dresda este definitorie și preocuparea — notabilă în concepția generală a programelor și tematicii — de a răspunde cerințelor unor categorii cît mai variate ale publicului și că nici o clipă nu se pierde din vedere țelul educativ, formativ al tinerelor generații pe care gestul muzical îl implică. De pildă, de astă dată s-a acordat un loc primordial genului operei pentru copii — domeniu în care i-a revenit o importanță specială invitării teatrului muzical de profil din Moscova, condus de Natalia Saz — și s-a apelat la diferite ansambluri locale și regionale ale țării, cu realizări notabile în această direcție. O subliniere aparte a luminat și activitatea fecundă a învățămîntului muzical — și în primul rînd, desigur, cea depusă la Școala superioară de muzică „Carl Maria von Weber" din Dresda. Iar în ampla manifestare a celei din urmă duminici a festivalului, 5 iunie (— *Dresden singt und musiziert* — Dresda cîntă și face muzică) au fost angajate efectiv toate ansamblurile muzicale ale orașului, de la cele de faimă mondială, cum sînt *Capela de Stat* și *Kreuzchor*-ul pînă la orchestrele de studenți sau elevi muzicieni, corurile amatoare și chiar grupurile de cîntece populare. Toate acestea fac ca Festivalul să cuprindă în raza lui de acțiune straturi largi ale populației, pentru care muzica este importantă, se încadrează ca o componentă prețioasă a traiului de zi cu zi și face ca publicul grandioasei reuniuni artistice să depășească chiar miile de auditori ale serilor simfonice sau de operă, recitalurilor etc. Festivalul devine un punct de referință al vieții orașului, locuitorilor săi — fără să mai punem la socoteală faptul că rezonanța lui

https://biblioteca-digitala.ro

națională și internațională se află într-o creștere marcată sensibil de fiecare nouă ediție.

Doritor să pot aprecia cît de complet posibil calitatea Festivalului, am luat parte la numărul maxim de manifestări pe care concomitența foarte multora dintre ele mi-l permitea. Caietul-program general al Festivalului îmi este un *aide-mémoire* prețios ; pe de altă parte, în astfel de cazuri impresiile se sedimentează după amploarea ecourilor pe care manifestările respective le-au lăsat în sensibilitatea receptorului — și de fapt aceste aduceri-aminte, prin forța lucrurilor selective, sînt poate cele mai concludente.

Încă din prima seară, de pildă, *Capela de stat* se impune ca o nobilă emblemă a muzicalității Dresdei. Este o orchestră simfonică de elită și de relevat este în special faptul că prezențele ei semnifică *o comunicare* și nu atît un tunet sonor impunător, o disciplină de fier venită cumva din aptitudinile de „dresor" ale dirijorului sau capacitatea de a realiza pasagii electrizante prin viteză și acurateți de ansamblu. Nu, *Capela* are un sunet al ei, moale, catifelat, expresiv fără ostentație, are darul de a face frazele să vorbească cu deplină naturalețe ; ai impresia că în fața ta se află un ansamblu cameral hipertrofiat, dar care nu a pierdut, prin proporții, nimic din intimitateea, din *personalitatea* modului de a face muzică în chip esențial, de dragul muzicii și nu al performanței în sine. Desigur, un merit de seamă revine dirijorului Herbert Blomstedt, pe care îmi aduc aminte că la prima întîlnire, acum vreo trei ani, la un concert dat în cadrul unui festival elvețian, îl privisem oarecum ca pe un interpret eficient dar poate puțin închistat de rigiditatea unor tradiții severe. Acum, impresia a fost cumva diferită : Blomstedt este suplu și uneori chiar pasionat, fără a face de fel compromisuri cu fidelitatea față de text, dar trăind muzica în chip activ, vorbind-o ca pe un limbaj apropiat și convingător. Am reținut cordialitatea și limpezimea cu care sînt trasate liniile edificiilor simfonice sau vocal-simfonice haydniene *(Simfonia nr. 45 în fa diez minor, „a despărțirii", Missa in tempore belli)* și autoritatea cu care s-a realizat dialogul cu Maurizio Pollini în *Concertul nr. 4* de Beethoven. Aici se respectă gravitatea și grandoarea marilor pagini ale titanului, dar în același timp și limpiditatea cristalină, acel *cantabile* reținut și ușor surdinat care dă amprenta aparte genialei partituri. Pollini, de partea lui, este tipul virtuozului contemporan anti-spectaculos și eficient. Pianistica este curgătoare și pe deplin funcțională, gesturile riguros măsurate, sonoritățile trecute, toate printr-un filtru purificator ce elimină orice zgură grandilocventă sau exterior patetică. Angajarea este destul de sever drămuită, pentru a marca decisiv punctele culminante, mai puțin ca dimensiune a sonorităților și mai mult ca tensiune interioară. Regăsesc *Capela* într-un concert dirijat de indianul Daniel Nazareth. Elegant, plăcut de privit, dar întrucîtva mai exterior, nu poate totuși să ne facă să uităm că *Simfonia a III-a, „Liturgica"* de Arthur Honegger începe să facă riduri.

În ce privește cealaltă orchestră simfonică a Dresdei, Filarmonica, pe care am cunoscut-o la Festivalul „Enescu" de anul trecut, ar fi mai bine să ne referim la mărturia lui Adrian Rațiu, care a ascultat-o într-un concert — se pare — remarcabil dirijat de sovieticul Vasili Sinaiski (s-a vorbit, în adevăr, mult despre versiunea *Simfoniei I* de Mahler) și cu participarea solistică a unei pianiste japoneze de excepție, Hiroko Nakamura. În ce mă privește, seara la care am asistat nu mi-a lăsat amintiri la fel de fericite. După o *Simfonie* de Wilfried Krätzschmar, asist la un acompaniament foarte aproximativ al *Concertului pentru trompetă* de Haydn, cu o solistă americană, Janis Marshelle Coffman, apariție întrucîtva pitorească și naivă. N-am mai avut curajul să înfrunt, în partea a doua a programului, o simfonie de Sibelius. Filarmonica a însoțit și faimosul *Kreuzchor ;* ansamblu vocal de tineri muzicieni reputat pentru puritatea sonoră într-un program vocal-simfonic puțin prea lung, început cu un *Requiem* al unuia dintre fruntașii simfonismului sovietic contemporan, Alfred Schnittke, continuat cu *Simfonia psalmilor* de Stravinski și încheiat cu *Theresienmesse* de Haydn. Victorios a rămas Stravinski, cel mai intens și captivant ca expresie, cu toate că bătrînul îndrumător al *Kreuzchor*-ului, Martin Flämig, pedagog de ansamblu vocal cu binemeritată reputație, nu se dovedește chiar perfect acordat acuității evenimentului muzical din paginile genialului contemporan sărbătorit la un secol de la naștere. În ce privește Haydn, ambele messe ascultate la Dresda m-au convins că valoarea ilustrului clasic tînăr de un sfert de veac nu trebuie căutată în aceste partituri, care se preocupă prea puțin de nuanțele psihologice ale textului vehiculat ; este o distanță considerabilă de la stilul cumva neutru de aici și pînă la perfecțiunea simfoniilor sau esențialitatea nu odată tulburătoare a cvartetelor de coarde.

Am mai ascultat, în sala Palatului culturii din Dresda, două concerte ale Filarmonicii din Varșovia. Primul a cinstit memoria lui Karol Szymanowski, cu prilejul centenarului nașterii compozitorului și ne-a readus în memorie *Simfonia concertantă, opus 60*, pe care o ascultasem exact cu trei decenii în urmă, în 1952, la București, în interpretarea aceleiași orchestre, conduse tot de Witold Rowicki și cu concursul solistic al aceluiași pianist, Tadeusz Zmudziński. De astă dată, dirijorul era la fel corect și eficient ca totdeauna, dar desigur ceva mai împovărat de ani ; în ce privește pianistul, deceniile scurse nu par a-l deranja, înfățișîndu-se în aceeași formă cu resurse deopotrivă de dezvoltate în domeniul expresivității dramatice ca și al coloristicii, pe care ne-o întipărise în memorie apariția sa bucureșteană. Al doilea concert ne--a prezentat o *Simfonietta* de plăcută soliditate neoclasică a lui Kazimierz Serocki și *Requiem*-ul de Mozart într-o versiune oarecum lipsită de flacăra emoției autentice, sub bagheta dirijorului Tadeusz Strugala.

Un eveniment special, de reunire a unor mari forțe orchestrale și corale tinerești, l-a prilejuit prezența la Dresda a compozitorului grec Mikis Theodorakis, personalitate atrăgătoare și atașată unei muzici cu mare putere de pătrundere în mase. Oratoriul său popular *Axion Esti* a fost slujit cu entuziasm de mulțimea interpreților, dintre care reținem

https://biblioteca-digitala.ro

îndeosebi timbrul și maniera, excelent adaptate intențiilor folclorice grecești, ale basului Chiristian Steyer. Lucrarea are un pronunțat caracter epic, limbajul ei muzical, învederînd înrîuriri multiple, de la cîntarea bizantină pînă la noile și atractivele melodii de largă circulație acompaniate de „buzuki", apare totuși handicapat de un oarecare simplism, rezultînd într-o anumită monotonie a cliamatului emoțional.

Dat fiind că mă apropii de concluzia trecerii în revistă a concertelor intrumentale ascultate, n-ar trebui să uit și apreciabila orchestră de cameră „Teleman" din Japonia, dirijată de Takeharu Nobuhara. Ea evidențiază fenomenul, carateristic ultimului deceniu, al studiului intensiv al valorilor muzicii europene ce se întreprinde în Japonia, extins la proporții de masă, am putea spune și ducînd la dominarea, între altele, a numeroase concursuri internaționale de interpretare, de către tinerii virtuozi japonezi. Rețeaua densă de Conservatoare cu care este astăzi împînzită țara determină o creștere impresionantă a receptivității și capacității de studiere a patrimoniului clasic apusean ; Orchestra „Teleman" reflectă această situație, fără să poată totuși să șteargă impresia că valorile barocului european sînt încă insuficient asimilate de tinerii interpreți japonezi, care nu înțeleg totdeauna expresivitatea specifică a paginilor tălmăcite, dovadă, în cazul în speță, *tempi* inadecvați, adeseori de o viteză nejustificată interior, adoptați într-o *Sinfonia* (sol minor) de Vivaldi. Nu mai puțin, trebuie apreciat talentul unor elemente de excepție, cum sînt dirijorul orchestrei, Takeharu Nobuhara, un bun oboist, sau spiritual și rafinatul flautist Takashi Kitayama.

Un capitol de primă însemnătate al Festivalului din Dresda îl constituie spectacolele de operă. Se poate spune că Republica Democrată Germană acordă o importanță cu totul deosebită perpetuării remarcabilelor tradiții de îmbinare a originalității școlii teatrale naționale cu valoarea creațiilor muzicale dedicate scenei lirice. Rezultatul este cel mai convingător răspuns la pseudoproblemele legate de o așa numită „criză a operei". Nu există nici un fel de criză a operei — dimpotrivă, la ora de față individualitățile artisice de prim ordin pe plan mondial se consideră angajate în revitalizarea spectacolului muzical — rezultatul fiind o gamă largă de spectacole strălucite, la care publicul aleargă de pretutindeni și care sînt, poate mai mult ca oricînd, o chintesență a ceea ce poate adăuga mai bun epoca noastră experienței seculare în materie. Un prim exemplu, din cele cunoscute la Dresda : *Xerxes* de Händel, în înscenarea regizoarei Christine Mielitz. Fără să recurgă la „actualizări" forțate, lăsîndu-și personajele să evolueze în costumele epocii lor, regizoarea afirmă că și-a tras din înseși caracteristicile creațiilor compozitorului concepția montării, dat fiind că — citäm din cuvîntul reprodus în programul de sală — „operele händeliene și personajele lor ne apar aproape întotdeauna într-o dublă înveșmîntare". Deci, atitudinile hieratice și stilul oarecum declamator al textului — care, înțelese simplist, pot duce la versiuni greoaie, statice și deci imposibil de digerat pentru spectatorul contemporan — includ și propria lor doză de autoironie exploatată în chip inteligent, aceasta oferă omului de teatru muzical de astăzi cheia vitalității și contemporaneității spectacolului de operă clasică. El devine vioi, amuzant, intens, conferind o viață scenică palpitantă vechilor înlănțuri de „numere" muzicale de mare frumusețe și înlătură total pericolul degenerării într-un concert costumat a reprezentării (inabile) a operelor de epocă. Să adăugăm în același timp că, sub bagheta lui Christian Kluttig, au evoluat cîntăreți care atestă seriozitatea stilistică și evoluția tehnică vocală corespunzătoare a noii generații de interpreți din R. D. Germană : Armin Ude *(Xerxes)*, Elisabeth Wilke *(Amastris,)* Jürgen Harfiel *(Arsamenes)*, Rold Tomaszewski *(Ariodates)*, Barbara Hoene *(Romilda)*, Gabriele Auenmüller *(Atalanta)*, Jürgen Commichau *(Elviro)* — iată o adevărată echipă interpretativă, bine sudată și care își justifică, în proporție aproape egală pentru componenții ei, aprecierea noastră caldă.

Am asistat la spectacole cu două opere de Richard Strauss ; nu trebuie uitat că Dresda este principala cetate straussiană și că aici au avut loc premierele absolute ale celor mai multe dintre creațiile scenice ale maestrului. Urmărind *Cavalerul rozelor*, într-o montare tradițională dar plină de farmecul autenticității care înconjoară unele opere de o aură echivalentă cu *patina* edificiilor de mult știute, ne-am amintit cu nostalgie și de *Cavalerul* bucureștean găzduit de Opera Română în urmă cu ani și care își cîștigase, la vremea respectivă, frumoase aprecieri și pe plan internațional. La Dresda, distribuția este dominată de Theo Adam, care rămîne un mare senior al scenei lirice cu toate că vocea se resimte de trecerea timpului ; bădăranismul baronului *Ochs auf Lerchenau* apare admirabil încadrat acelui caracter de dulce cordialitate în care sînt învăluite toate trăsăturile operei valsului ; replica i-o dă o mare cîntăreață de care, în chip regretabil, nu auzisem pînă acum, și care se încadrează fără nici o îndoială șirului celor mai desăvîrșite interprte ale *Mareșalei :* Enriqueta Tarrés. Actul I devine, în primul rînd prin contribuția ei, centrul de greutate al întregii opere. Din păcate, Ute Trekel-Burckhardt, frumoasă și adecvată rolurilor în *travesti* (ținem minte și la București silueta ei în *Cherubino*, din *Nunta lui Figaro* de Mozart adusă de vizita ansamblului de la Staatsoper din Berlin) nu-și dublează harul apariției scenice de calități vocal-muzicale de aceeași categorie. Spectacolul ne-a prilejut și întîlnirea cu singura contribuție românească la reușita Festivalului din Dresda. Într-un rol de cîteva minute, dar caracterizînd bine pe *Cîntărețul* italienizat, l-am prețuit pe tenorul Ionel Voineag, de la Opera din Iași.

Am mai văzut și un nou spectacol cu *Ariadna la Naxos*, conceput de unul din marii regizori ai actualității, Joachim Herz ; în cuvîntul lui înainte, intitulat *Verwandlung* (schimbare, metamorfoză) din caietul-program, acesta arată cît de complexe sînt problemele pe care le are de confruntat cel ce se apropie de lucrare, în care sînt puse față în față, în permanentă confruntare și între-pătrundere, două genuri ale teatrului muzical, cel buf și cel serios.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe de altă parte, referindu-se direct la o scrisoare a lui Richard Strauss însuși, realizatorul subliniază că *Ariadna* nu trebuie considerată ca o reînviere a *operei-seria* baroce, ci ca o apelare nemijlocită la legendele Greciei antice, iar faimosul *Vorspiel*, în care ne este înfățișată nașterea unui spectacol comandat de un „mecena" și tribulațiile trupei de comedianți pusă în mișcare pentru înființarea lui, n-ar avea legătură cu genul *operei buffa*, născută, după cum se știe, tocmai ca un intermediu la greoaiele peripeții ale eroilor mitologici, ci mai curînd cu *commedia dell'arte* și personajele ei mascate. Sincer vorbind, personal n-am iubit niciodată peste măsură privirile întîrziate asupra mitologiei, care au de regulă un iz stătut, de marfă contrafăcută. Desigur, virtuozitatea lui Joachim Herz este incontestabilă — el își manevrează eroii, atît cei ai trupei de operă serioasă cît și comedianții, cu o dexteritate modernă și convingătoare. Dar mărturisesc că ascultînd pe Bacchus, în scena finală, cîntîndu-și sentimentele cu emfază de erou wagnerian, (adăugăm că interpretul respectiv, Reiner Goldberg, este remarcabil) nu pot să nu mă întreb ce rost are toată această greoaie poveste molieresc-grecească, învești mîntată în hainele muzicale ale romantismului tîrziu. Admir din toată inima confecționarea savantă a spectacolului — dar îmi păstrez preferințele, în materie de Richard Strauss, pentru alte opere.

Alt regizor important, Harry Kupfer, a sesizat cu o remarcabilă intuiție că *Damnațiunea lui Faust* a fost concepută de Berlioz ca o legendă dramatică aparte — și cu un fel de viziune anticipată a mijloacelor de mai tîrziu ale filmului. Deci, prezentarea scenică a lucrării, la Opera de Stat din Dresda, apare ca o tentativă firească de a exploata resursele încă potențiale ale lucrării, după cîte știm neexploatate în această formă. Anul trecut, am avut prilejul să-mi exprim entuziasmul pentru spectacolul lui Kupfer cu *Olandezul zburător;* l-am regăsit, de data aceasta, cu toată capacitatea lui îndeosebi în conturarea imaginilor de încleștare, coșmar, — atît de adecvate în sublinierea contrastului dintre urîciunea, caracterul hîd al convenienței sociale ce o duc la eșafod pe Margareta și puritatea sentimentelor eroilor romantici. Pe scenă, în fața noastră, este sugerat un teatru, ai cărui spectatori asistă la toată sublima și monstruoasa poveste a lui Faust și a iubitei sale ; conflictele sînt exacerbate la maximum, Faust arată ca o jucărie-paiață-marionetă în mîinile unui Mefisto sardonic și care pare a-și uita pînă și aerele de presupus „gentleman" ; vulgaritatea orgiei din crama lui Auerbach este dusă pînă la limitele naturalismului — și chiar dincolo de ele. Totul este covîrșitor și straniu — și aici trebuie să recunoaștem că Hary Kupfer a înțeles la adevăratele ei dimensiuni acea „lipsă de măsură" caracteristică lui Berlioz, gigantismul, abisurile, violența acestui gigant al romantismului. Și aici, același Reiner Goldberg domină, muzicalmente vorbind, distribuția în rolul lui *Faust*. Werner Haseleu este un bun *Mephistopheles;* se mai întîmplă ca ansamblul să nu fie totdeauna perfect coordonat, mai ales în marile scene simfonic-corale, dar fără îndoială întruchiparea scenică a dramei nu suferă. S-ar putea însă, cîteodată, să încercăm o reacție ciudată în fața contrastului nelimitat dintre orori și dulceața (totuși) nesfîrșită a lirismului muzicii dragostei. Mai putem, oare, digera, chiar toate trăirile-limită ale romantismului, încă supra-dimensionate de rezonatorul și mijloacele timpurilor noastre ?

Am asisat la o interesantă conferință de presă cu compozitorul englez Peter Maxwell Davies, artist străbătut, în fiecare clipă a existenței sale, de o perceptibilă frenezie a comunicării și fără îndoială chinuit de dorința de a trece peste prăpastia aparent amenințătoare dintre evoluția mijloacelor de expresie ale muzicianului contemporan și pragul de sensibilitate și putere de receptare al publicului. Rezultatul este, între altele, ceea ce a realizat Davies ca animator al trupei de teatru muzical *The Fires of London*. Beneficiind de interpreți excepționali, cum sînt baritonul Michael Rippon sau *jongleur*-ul Johnny James, Davies concepe parcă anume spectacolul pentru cei ce îi dau viață — avînd fără îndoială simțul senzaționalului și al științei de a apela la sensibilitățile unei game foarte variate de auditori, care, dacă nu înțeleg peripețiile muzicii, le vor pricepe pe cele vizibile ale întruchipării scenice.

Am asistat și la două izbutite concerte de muzică nouă ale tinerelor vlăstare muzicale ale Dresdei. Astfel, talentata interpretă Bettina Otto ne-a înfățișat cu un har personal, care trecea dezinvolt peste dificultățile variate impuse de texte, o *Arierecitativ pentru clavecinistă-cîntăreață* de Mauricio Kagel, ingenioasele *Rounds* de Luciano Berio și un *Canon* pentru cembalo și *sintetizator* al unui compozitor local, Roland Breitenfeld. Deasemeni, Studioul pentru muzică nouă al Școlii superioare de muzică „Carl Maria von Weber" ne-a oferit, în colaborare cu grupa de lucru a tinerilor compozitori din cadrul filialei Dresda a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.D. Germană, un interesant concert-dezbatere ; ne amintim, de pildă, de o lucrare mișcătoare, cîntată (excelenta soprană cubaneză de culoare Nancy Bello) și danastă (grupul coregrafic al lui Manfred Schnelle), inspirată compozitorului Christian Münch de scrisorile Rosei Luxemburg către Sophie Liebknecht.

Am lăsat pentru la urmă recitalurile. Dintre cele, numeroase, programate de Festivalul din Dresda, am asistat la două frumoase seri de lied dedicate lui Franz Schubert. Una ne-a prilejuit să apreciem forța de convingere a artei lui Hermann Prey (acompaniat de Helmut Deutsch) într-un repertoriu inspirat de lirica lui Goethe, în care paginile de linie pură și de intimitate lirică alternau cu mai puțin cunoscutele recitative de un sumbru dramatism ; cealaltă ne-a adus bucuria reîntîlnirii cu Peter Schreier, însoțit cu ghitaristul Konrad Ragossnig pentru a parcurge amplul ciclu *Frumoasa morăriță*. Și aș vrea să închei cu amintirea dragostei cu care publicul Dresdei a salutat apariția acestui celebru fiu al orașului, pentru că ea sintetizează participarea pasionată, de fiecare ceas, a iubitorilor muzicii din minunatul centru de artă, la amplul și

https://biblioteca-digitala.ro

inspiratorul Festival la care au fost, timp de șaisprezece zile și nopți, invitați.

Alfred HOFFMAN

„Orfeul de Aur" la a XIII-a ediție

Între 3 și 6 iunie s-a desfășurat, la Slanciev Briag în Bulgaria, cea de a optsprezecea ediție a festivalului-concurs de muzică pop „Orfeul de aur".

Inițiat în 1956, cu cîteva întreruperi în primii ani, acest festival reluat an de an la început de vară în frumoasa stațiune balneară de pe litoralul Mării Negre, a creat o apreciată tradiție în domeniul promovării cîntecului bulgar de muzică ușoară și a afirmării unor interpreți din țară și de peste hotare

Participarea din ce în ce mai numeroasă și de un nivel tot mai ridicat a compozitorilor și interpreților naționali și străini a asigurat „Orfeului de aur" un renume pe deplin meritat, constituind nu doar un prilej de lansare pentru creatori și interpreți deopotrivă, ci și o binevenită verificare periodică a orientărilor, aspirațiilor, mijloacelor de realizare a unor cîntece îndrăgite peste tot. Transmisia radiofonică și televizată a concertelor festivalului a înlesnit o largă difuzare în primul rînd a muzicii pop și a interpreților din Bulgaria, care au dobîndit în mai puțin de un sfert de secol un renume pe deplin meritat în Uniunea Sovietică, R.D.G., Cehoslovacia, Ungaria, Algeria și Finlanda, ca și la noi de altfel, unde muzica ușoară bulgară și tălmăcitorii ei au fost îndrăgiți de ascultători.

Festivalul de la Slanciev Briag a fost creat în scopul de a le înlesni compozitorilor și cîntăreților de gen lansarea dincolo de hotarele țării proprii. Scopul a fost atins, odată ce numărul cîntăreților din alte țări și continente este de la un an la altul tot mai mare iar muzica ușoară bulgară e cunoscută și cultivată pretutindeni, fiind o dovadă a întregii culturi socialiste din țara vecină și prietenă, al cărei popor este atît de bogat în înzestrări artistice.

Pentru seriozitatea și nivelul concertelor festivalului, *„Orfeului de aur"* i s-a conferit în urmă cu doi ani premiul „Oscar" al Organizației internaționale a festivalurilor de muzică ușoară (FIDOF) pentru *„cel mai bine organizat festival din punct de vedere profesional"*.

Această excelentă organizare se manifestă prin ținuta artistică a concertelor, prin calitatea muzicii prezentate și a interpreților ei bulgari, prin calitățile deosebite ale concurenților din alte țări, prin seriozitatea și imparțialitatea juriului internațional, ale cărui sentințe au satisfăcut de fiecare dată auditorii și presa deopotrivă. Criticii și ziariștii care au participat la recenta ediție au apreciat năzuința organizatorilor de a asigura manifestării o desfășurare alertă, indispensabilă unei bune judecări a cîntecelor și interpreților, de a înlocui rutina prin măsuri menite a conferi concertelor ineditul și elementul surpriză atît de utile orcărui festival. Așadar, tradiției dobîndite i se adaugă mereu noutatea capabilă să mențină treaz interesul atît al concurenților — creatori și interpreți, — cît și al auditorilor.

Noutatea o constituie și faptul că generației compozitorilor cunoscuți ai Bulgariei se adaugă mai tinerii creatori de muzică pop, care concurează cu succes în strînsa competiție anuală, aducînd adieri proaspete în muzica aceasta a celor mulți. Un juriu național a examinat 67 piese prezentate în concurs, din care într-o primă etapă au fost reținute 24, ca la ultima etapă să fie alese 12 spre a figura pe scena festivalului și a fi supuse sentinței definitive a juriului. Juriul asistă și la interpretarea de către cîntăreți de peste hotare a cîntecelor de compozitorii bulgari, mijloc dintre cele mai firești de difuzare largă a muzicii pop naționale în lumea întreagă. O difuzare demonstrată de bogata participare la festival a reprezentanților studiourilor de televiziune și case de discuri de pe întreg globul. S-a constituit de altfel o colaborare mutuală a „Orfeului de aur" și cu festivaluri de profil similar din S. U. A., Italia și alte țări.

La actuala ediție, cele 12 melodii de compozitori bulgari au vădit o gamă largă de preocupări tematice și stilistice, ilustrînd aspirația compozitorilor și textierilor spre calitate. De la cîntecele lui Ogniah Georgiev și Zornița Popova din prima seară, la cele de Hristo Kivacev și Angel Zaberski din ultima seară, cu texte variate, aranjamente adaptate respirației lirice sau structurii mai ritmate a pieselor, și interpreți ca Lili Ivanova, Margarita Hranova, Vasil Naidenov și Georgi Stancev, sau grupurile vocale „Tonika" și „Surtzite", am asistat la o convingătoare paradă a muzicii pop din Bulgaria. Ea a fost completată prin concurenții din optsprezece țări străine, între care și din Vietnam, Malta, Cuba și Mexic. Concurenta noastră, Angela Ciochină, s-a prezentat cu frumoase calități vocale și scenice, fără ca experiența ei să atingă nivelul experienței unor interpreți ca Paul Stevens (Anglia), Eini (Finlanda), Joe Bourne (Olanda).

Sentința finală a juriului a demonstrat o absolută obiectivitate în atribuirea premiilor pentru interpreți. Ele au revenit cntăreței Nelli Rangelova din Bulgaria („Orfeul de aur"), posesoare a unei voci cu timbru deosebit de plăcut, emisie cultivată, tălmăcirea plină de sensibilitate ; lui Joe Bourne din Olanda („Orfeul de argint"), care îmbină catifelarea vocii cu experiența unui showman atrăgător ; cîntăreței Margarita Hranova din Bulgaria („Orfeul de bronz"), o interpretă de o remarcabilă inteligență, stăpînă pe tehnica vocală avansată.

La capitolul celor mai buni interpreți de cîntece ale compozitorilor bulgari, medalia de aur a fost atribuită lui Rezsö Soltesz (R. P. U.), medalia de argint a cîștigat-o Yanina Mištuyakaite (U. R. S. S.), iar medalia de bronz i-a revenit lui Renato (Malta).

S-au acordat și premii speciale pentru contribuție creatoare la dezvoltarea muzicii pop în Bulgaria (lui Peter Stupel) ; pentru stilul individual de interpretare, Margaritei Hranova (Bulgaria) ; un premiu al orașului Burgas lui Nguen Tha Hoa (Vietnam) ; pentru cea mai bună interpretare a unui cîntec politic, un premiu a fost acordat de UTC bulgar lui Miguel Chavez (Cuba) ; premiul ziariștilor

https://biblioteca-digitala.ro

bulgari și străini, cîntăreței bulgare Margarita Hranova ; premiul Televiziunii bulgare, lui Yannis Vasiliu (Grecia) ; premiul societății de transporturi aeriene Balkan, lui Attlia Atasoy (Turcia) ; premiul „Almanahul mării" din Burgas pentru cel mai poetic text, lui Damian Damianov (Bulgaria) ; premiul publicului, pentru cel mai bun cîntec pop, compozitorului bulgar Nayden Andreev, iar magazinul de mode „Lada" a oferit premii speciale pentru cele mai bune costume și prezențe scenice reprezentanților Turciei, Olandei, Ungariei, Bulgariei, RDG și Finlandei.

Juriul național a conferit statueta „Orfeul de aur" piesei *O minune* de Benzion Eliezer, premiul „Orfeul de argint" cîntecului *Iubire trecătoare* de Assen Gargov. Premiul Comsomolului a fost cucerit de compozitorul Angel Zaberski, cu cîntecul patriotic *Să-mi cînți, mamă.* Cîte un premiu s-a atribuit lui Osmundo Kaluado (Cuba), pentru cel mai bun aranjament orchestral, și lui Eftim Eftimov (Bulgaria), pentru cel mai bun text.

Ca în fiecare an din ultimii zece, la care am participat ca reprezentant al Românjei în juriul internațional, festivalul de la Slanciev Briag s-a desfășurat într-o atmosferă de competiție loială și de sărbătoare a muzicii ușoare, atmosferă la care au contribuit recitalurile invitaților străini Roy Orbison (S. U. A.), orchestra radio din Leipzig, cu solista Dagmar Frederik și grupul vocal GM (RDG), Matia Bazar (Italia) și Alla Pugaciova (U. R. S. S.).

Mișu IANCU

Muzica pe meridianele globului

(Începînd cu acest număr, revista noastră deschide o rubrică menită să ofere cititorilor informații de pretutindeni, în planul creației și interpretării muzicale, culese din cotidienele străine. Așadar, o poartă deschisă comunicării, spre cunoaștere, spre înțelegere, o poartă a lărgirii dialogului între muzica românească și muzica altor meridiane.)

● Filarmonica din BERLINUL OCCIDENTAL a numărat, cu puțin timp în urmă, o sută de ani de activitate, sărbătoare marcată de o suită de prestigioase manifestări. Publicului i-a fost oferită — în cadrul unei cuprinzătoare expoziții organizate în foaierul impozantei clădiri, construite sub conducerea arh. Hans Scharroun — istoria orchestrei în 3 volume, totalizînd peste 1500 pagini (autor : Peter Muck). Fac parte din această istorie, primii dirijori, de la sfîrșitul secolului trecut între care Josef Joachim, Hans von Bülow, marele Nikisch despre care Ceaikovski spunea că „el nu dirijează ci se dăruie geniului său interior" ; apoi o seamă de compozitori care au urcat pe podiumul orchestrei ca Brahms, Busoni, Dvorak, Grieg, Hindemith, Ravel, Reger, Strawinski. Face parte, firește și Sergiu Celibidache, aflat la conducerea filarmonicii între anii 1945—1947, urmat de Furtwängler pînă în 1957 cînd bagheta i-a revenit lui Herbert von Karajan. Iată ce scrie reputatul cronicar Stuckenschmidt în FRANKFURTER ALLGEMAINE ZEITUNG despre concertele din 30 aprlie și 1 mai 1982 dirijate de Karajan (în program : Mozart — simfonia „Jupiter" și „Eroica" de Beethoven) : „Mozart nu poate fi cîntat, din punct de vedere tehnic, mai bine decît așa, dar el poate fi cîntat și cu totul altfel decît o face Karajan"... și „în ultimii ani Karajan a învățat să trăiască marele patos pentru care publicul l-a răsplătit cu interminabile aplauze și ovații" (aceasta despre viziunea sa asupra opusului beethovenian.)

● La LONDRA, după trei decenii de absență, din nou Vladimir Horowitz. Evenimentul este comentat pe larg în cîteva cotidiene europene. Gerhard R. Koch semnează cronica în FRANKFURTER ALLGEMAINE ZEITUNG, din care aflăm că este vorba de un concert „în beneficiu pentru opera Covent Garden, care trece prin grave probleme financiare". „Virtuozul secolului" cum îl numește cronicarul, în care „se împletesc culmi ale performanței pianistice cu o supremă sublimare dar și cu o înclinație spre show, este cunoscut mai cu seamă dintr-o bogată discografie. Pe viu, a putut fi ascultat ceva mai rar, între anii 1953—1965 și 1969—1973 lipsind aproape integral din viața concertistică internațională. Dar iată-l revenind în Europa, în orașul pe care-l numește „metropola muzicii, cu cea mai variată paletă artistică și cu publicul cel mai cunoscător, pretențios, critic dar și capabil de culmi de entuziasm". Spicuim din comentariul cronicarului german : „artistul a cîntat magistral sonatele de Scarlatti" ; *Marea poloneză-fantezie* de Chopin în viziunea Horowitz a convins mai puțin decît interpretarea datorată lui Pollini, prezent și el în primăvara acestui an la Londra, care a avut „mai multă concentrare, o linie mai pregnantă". Despre același concert, Jacques Lonchampt în LE MONDE : „Sonatele de Scarlatti — prima, strălucitoare, într-un tempo ultrarapid, a doua — suplă ca o felină, a patra — o ambarcațiune pentru Cythera, a cincea — polifonie sau zîne de cristal suspendîndu-și sonoritățile în văzduh". Și aceasta consideră mai puțin fericită interpretarea *Polonezei-fanatezie* de Chopin, prețuind însă „prezența geniului lui Horowitz" în *Balada în sol minor.*

● Teatrul Muzical de la PARIS (Châtelet) a devenit, scrie Lonchampt tot în LE MONDE, „un element esențial în peisajul artistic parizian" și anunță, pentru stagiunea viitoare o paletă de manifestări la fel de interesante ca și în ultimele două stagiuni de cînd este condus de Jean Albert Cartier. Se vor monta între altele operele *Medeea* de Bob Wilson pe muzică de G. Bryars (regia : Alfredo Arias), *Indiile galante* de Rameau cu ocazia tricentenarului acestuia (regia : Pizzi, un regizor italian de mare circulație la ora actuală) apoi se vor „importa" din alte orașe, spectacole montate anterior și care s-au bucurat de mare succes, ca de pildă *Flautul fermecat* de la Nancy (regia : Andrei Șerban), *Salomeea* de la Toulouse și *Femeia tăcută* de la Lyon. Pe scena acestui teatru vor evolua, în cadrul festivalului de dans de la Paris trupe de balet ca Baletul american, Baletul secolului XX, London Festival Ballett, Baletul din Stuttgart. Tot aici se va desfășura un festival al orchestrelor simfonice ; sînt invitate orchestre din Philadelphia, Zürich, Londra, Varșovia etc. Orchestra Colonne din Paris va da 14 concerte și se va continua un ciclu de concerte cu o aderență din ce în ce mai mare la public : „Mari interpreți — tinere

https://biblioteca-digitala.ro

talente". Oare A. R. I. A.. n-ar putea contacta organizatorii pentru a deschide aici o poartă și pentru tinerele talente din România ?

● La MILANO, la sfîrșitul lunii aprilie, potrivit ziarului CORRIERE DELLA SERA, avut loc un concert de excepție al orchestrei RAI, sub conducerea dirijorului Riccardo Chailly (n-are nici 30 de ani). Cronica se intitulează „Triumf pentru Chailly". În program : *Concertul în re pentru vioară și orchestră* de Strawinski (solistă : Silvia Marcovici). și cantata pentru mezzosoprană, cor și orchestră *Alexander Newski* de Prokofiew. Cronicarul Duilio Courir prezintă în superlative arta lui Chailly de a reda „dramatismul profund, tensiunea maximă din partitura prokofieviană".

● Revista THEATER DER ZEIT nr. 6 publică o cronică pe marginea celei de a treia montări în R.D.G. a operei comice semnate de Prokofiev, *Dragoste pentru trei portocale*, de astă dată la LEIPZIG în regia lui Boris Pokrowski de la Bolșoi Teatr. Dacă realizarea este apreciată pentru „tonul grotesc, ironia binefăcătoare, grupările fin cizelate, abundența coloristică, fantezia scenică, humorul și brio-ul teatral", cronicarul Eckart Kröplin găsește că spectacolul nu este suficient ancorat în prezent, deși s-ar fi pretat la o punere în actualitate a sensurilor operei. Dintre interpreți s-au distîns Chiritian Vogel prin prospețime și strălucire lirică, și Sigrid Kehl, o mezzosoprană cunoscută și la noi.

Corina JIVA

ÎN DESCHIDEREA „MUNDIALULUI" '82

Marile spectacole desfășurate pe stadionul „23 August" la închiderea „Daciadei" (1978) și în deschiderea „Universiadei' (1981) s-au soldat și cu imprevizibile consecințe pentru realizatorul lor *(HERO LUPESCU, prim-regizor la Opera Română din București)* : felicitări călduroase de la *Juan Antonio Samaranch (Președintele Comitetului Internațional Olimpic)* și o stăruitoare invitație din partea lui *Victor Sagi (expert spaniol nr 1 în materie de publicitate)* în vederea pregătirii și prezentării festivității de deschidere a «Mundial»-ului' 82 la Barcelona. Invitația, în discuție la A.R.I.A. : deliberări proceduale ținînd de operaționalitatea contractuală-consultații-decizie finală. La 24 martie Hero Lupescu aterizează la Barcelona, primit cu afabilitate de organizatori. Pînă la începerea «Mundial»-ului și inaugurarea modernului stadion «Camp Nou» (cu 130.000 de locuri) rămîneau exact 81 de zile.

Regizorul, investit imediat cu calitatea (și prerogativele) de *Director Artistico Ceremonia Inaugural Mundial España 82*, în conciliabule cu organizatorii în fața machetei gigantice a stadionului pentru clarificarea ideilor principale ale spectacolului („Îmbinarea caracterului internațional al manifestării sportive, cu specificitatea țării gazdă" H. L.). Este acceptată propunerea montării unui veritabil spectacol. De aici : întocmirea scenariului cu decupajul detaliat al secvențelor („Parada sportivă propriu-zisă cu însemnele forurilor internaționale și naționale de resort și reprezentînd națiunile participante la competiție... Suita de dansuri populare-fermecătoare ! din toate zonele etnografice ale Spaniei... Aparițiile-insert ale acelor «gigantes»-uriașe păpuși, nelipsite de la serbările populare spaniole..." H. L.). Se putea, însă, fără muzică ? ! Sosește la Barcelona și al doilea artist român *(PAUL URMUZESCU, muzician bine cunoscut din emisiunile de profil ale Televiziunii Române)*. Pînă la un moment dat, cei doi lucrează ca frații siamezi („Împreună am ascultat o mulțime de discuri și benzi cu creații de Granados, Albeniz, De Falla și muzici populare, ca să selectăm fragmentele adecvate, potrivit scenariului... Ne-am deplasat și în împrejurimile Barcelonei, ca să vizionăm spectacole de dansuri populare prezentate de amatori și profesioniști..." H. L.) ; apoi s-au separat („In Estudios Carbonell SA, Paul dirijînd nopți în șir imprimări, fonotecări, mixaj... cu concursul extrem de binevoitor nu numai al tehnicienilor, ci și al celebrului Placido Domingo care a imprimat imnul «Mundial»-ului... Eu, la stadion, în repetiții pe grupuri și cu marele ansamblu —5600 de participanți, dintre care 3195 elevi ai colegiilor din Barcelona... O zi și cu «famosos» ai fotbalului — Bekenbauer, Julinho, Boby Charlton și alții de calibrul lor, invitați de onoare ai Comitetului spaniol de organizare a CM. Atmosferă toridă... dar disponibilitate generală extraordinară" H.L.) ; iarăși s-au reunit („Paul ocupat cu reglarea audiției benzii sonore a spectacolului prin difuzoarele amplasate în incinta stadionului ; eu ,cu sincronizarea evoluțiilor de pe gazon cu muzica. O amabilitate, o disciplină și un entuziasm cum rar întîlnești H. L.). 13 iunie ora (locală) 19, pe stadionul «Camp Nou». 55 de minute de grandios spectacol, fluent, perfect sincronizat („Comunicam permanent prin radiotranzistor cu «los monitores» -responsabilii de coloane, profesori de educație fizică " H. L.), cu momente impresionante («Sardana»-o uriașă horă catalană simbolizînd înfrățirea tuturor provinciilor Spaniei... Porumbelul lui Picasso configurat pe gazon din trupuri omenești și un porumbel zburînd din mingea deschisă de un copil — exprimînd voința de pace a popoarelor lumii întregi... Puzderia de balonașe multicolore înălțîndu-se în infinitul cerului senin..." H. .L.). Aplauze delirante în tribunele întesate și ovații la ieșirea artelor ca să cedeze gazonul pen-

https://biblioteca-digitala.ro

LA VANGUARDIA

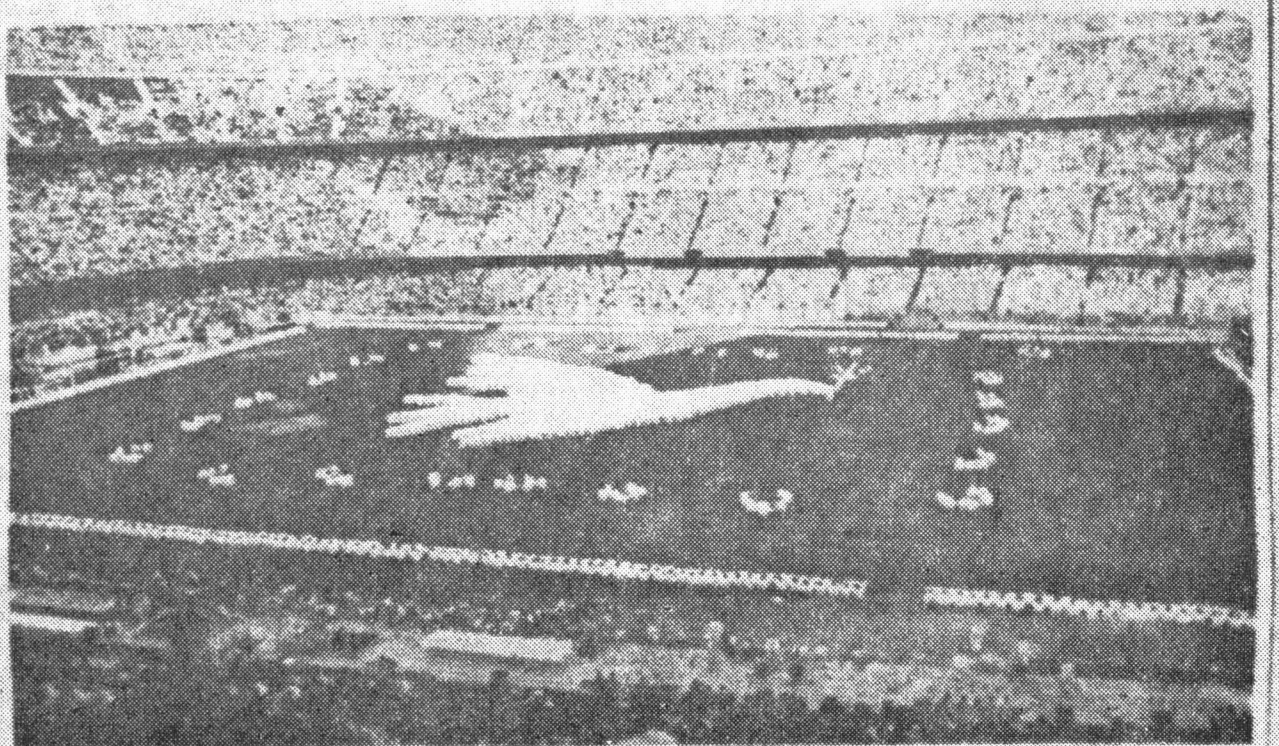
BARCELONA - 1
Lunes, 14 de junio de 1982
Número 36.083

FUNDADA EN 1881
POR DON CARLOS Y DON BARTOLOMÉ GODÓ

Redacción y Admon. PELAYO 28
Teléfono 301 96 96 (20 líneas)
Precio de este ejemplar 3 5 ptas

Apertura del Mundial-82

En Barcelona, bajo el símbolo de la paz



En el curso de los actos preliminares del partido Argentina-Bélgica, con el que se inaugura el Mundial 82, se celebraron ayer en el Camp Nou una serie de actuaciones folklóricas y exhibiciones de conjunto, de las que recogemos, en la foto de arriba, la imagen de la paloma de Picasso

signo de paz que formaron los jóvenes que participaron en el acto. Abajo, el rey don Juan Carlos, acompañado, efectúa el «saludo»

(Fotos: Pérez de Rozas)

tru marea întrecere cu balonul rotund. Epilog 1 : a doua zi, fotografii enorme şi titluri uriaşe pe prima pagină a publicaţiilor („În Barcelona, sub simbolul păcii ; O zi de neuitat la Camp Nou“ — LA VANGUARDIA/„Ce minune ! Inaugurarea-primul gol al Spaniei“ —DICEN/ „Strălucită inaugurare a Mundialului, cu deruta campionului„ —EL NOTICIERO/ „O minune !“ —SPORT). Epilog 2 (15 iunie) în aerogara Barcelona, la plecarea celor doi artişti români : „Pe muzica spectacolului de la «Camp Nou» — evocă încă emoţionat Hero Lupescu — organizatorii îmbrăcaţi în treninguri albe, cu Victor Sagi purtînd un drapel românesc, au dansat o «Sardana» şi un «Sarpientes» în jurul nostru... Fotografii, îmbrăţişări, mare emoţie... Ne-au petrecut pînă la avion fluturînd batiste care alcătuiau tricolorul nostru“.

Augustin SANDU

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

UNE NOBLE VOCATION

Nicolae Călinoiu

Fidèle à l'esprit du programme idéologique du Parti, des encouragements et des recommandations du Président Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du P.C.R., la création musicale roumaine a, sans aucun doute, acquis un aspect plus riche tant sous le rapport du contenu que sous celui des moyens expressifs. Des compositeurs, dont le style témoigne de penchants fort différents de ce point de vue, consacrent leurs efforts créateurs à la réalisation d'ouvrages où puissent s'exprimer les traits spirituels du peuple roumain, sa vieille tradition culturelle, son amour de la patrie et son humanisme socialiste. C'est ainsi que des représentants des jeunes générations rejoignent dans ces efforts les rangs de ceux du tiers âge et de ceux qui viennent d'atteindre la maturité. Les caractères spirituels de l'homme nouveau, l'élan avec lequel tous les Roumains participent à la création de la société socialiste multilatéralement développée, la vigueur, l'optimisme et la générosité des sentiments constituent les traits manifestes de nombreux ouvrages réalisés au cours des dernières années. On peut affirmer que les efforts des meilleurs compositeurs reposent sur la ferme idée que c'est dans le contenu de la nouvelle vie socialiste, dans la tradition de la musique nationale, dans la richesse du folklore laquelle surprend tous les mélomanes et spécialistes du monde, dans l'histoire du pays que réside la principale source de l'originalité, caractère qui constitue la voie la plus sûre et la plus durable pour obtenir la consécration nationale et universelle.

Cela étant, de notables réalisations de la culture et de l'art socialistes ont été l'objet des débats du récent Congrès de l'Education politique et de la Culture socialiste.

Dans son exposé au Plénum du C.C. du P.C.R. des 1—2 juin a.c., de même que dans l'allocution prononcée à la clôture des travaux du dit Congrès, le Président Nicolae Ceaușescu soulignait précisément que la source fondamentale de l'art de notre peuple réside dans la vie, la création, les réalisations et les aspirations de celui-ci sur la voie de la construction de la société socialiste et communiste.

Grâce aux conditions qui lui ont été créées, la musique roumaine a pu s'enrichir de nombreux ouvrages de valeur dans les différents genres de l'art sonore, depuis la musique chorale et légère au genre symphonique, à l'opéra et à l'opérette ; des ouvrages, également, de grande ampleur dans le genre vocal-symphonique ou dans la musique de chambre. Toujours est-il que toutes ces oeuvres expriment de manière convaincante et nuancée l'univers humain de l'époque contemporaine et soulignent *la vocation militante de cette belle littérature*. Parce qu'aussi bien ne faut-il pas oublier une vérité première et élémentaire : l'art se fait pour le public. C'est *à lui* qu'est dédié l'effort du compositeur, c'est *sa* réaction qu'il faut envisager sur tout le parcours du noble et difficultueux acte de création. L'adhésion du public à l'oeuvre d'art est directement proportionnelle du mode dans lequel l'auteur s'est soucié — et dans la mesure où il a réussi — de traduire dans son oeuvre, avec conviction, les aspirations et les préoccupations de tous ceux auxquels il a tenu à s'adresser, pour tout dire leur univers complexe. Les masses ont besoin d'un nombre accru d'oeuvres de valeur qui, au travers de formes artistiques supérieures, expriment de significatifs aspects s'inspirant de la lutte et de l'activité du Parti, de l'histoire nationale, de la problématique de l'actualité socialiste roumaine. Mais là encore une précision s'impose : en parlant de création artistique au

https://biblioteca-digitala.ro

message militant, nous ne pensons sans doute pas à la limiter aux seuls ouvrages dont le titre ou le programme sont déclarés avec évidence, mais — bien au contraire — nous entendons par là toutes les oeuvres, quel que soit le genre, dans la musique desquelles l'on peut reconnaître clairement la spiritualité roumaine, le rythme de l'existence roumaine contemporaine, ainsi que des sentiments et des idées reliées aux préoccupations actuelles des masses travailleuses du pays.

Etant un art disposant d'une profonde force d'influence, la musique est appelée à remplir une importante fonction sociale. L'histoire de l'humanité prouve que de tout temps la musique a constitué un moyen particulièrement important d'influencer les masses, dû précisément à son caractère spécifique. Ce n'est pas le lieu et, du reste, telle n'est pas mon intention de rappeler ici — ne fût-ce que par une sommaire incursion rétrospective — combien présente et bienfaisante fut la musique dans la vie des Roumains, aux heures de combat pour la libération nationale et sociale de même qu'aux heures de gloire lorsque s'accomplirent leurs idéaux progressistes, leurs aspirations à une vie matérielle et spirituelle évoluée.

Avec sa faculté d'émouvoir et de transmettre dans un langage universel, idées, sentiments et messages d'une facture supérieure dans l'esprit de l'humanisme propre aux sociétés socialistes, la musique est investie parmi les arts, d'une mission éducative spécialement importante. Sa force de pénétration et de conviction est extrêmement grande et d'une efficacité durable. Elle est donc appelée aux côtés des autres arts et des lettres à contribuer à l'éducation des masses, à leur assouplissement spirituel et surtout à la formation et développement de la conscience socialiste. La position et le rôle de la musique — et en général de l'art — dans le processus d'éducation multilatérale des masses, de formation et développement de la conscience socialiste, ont été clairement définis dans les documents du P.C.R. ainsi que dans les discours prononcés par le secrétaire général du Parti, le président Nicolae Ceaușescu. C'est ainsi que dans son exposé au Plénum du C.C. du P.C.R. les 1—2 juin a.c., le secrétaire général soulignait avec fermeté : „Nous avons besoin de poésie, de musique, d'oeuvres d'art plastique aptes à rendre les réalités, la vie, aptes à immortaliser le travail et la création héroïque de notre peuple".

Voici, par conséquent, nettement définies les coordonnées idéologiques de la création musicale et, avant tout, la mission des compositeurs de réaliser des chefs-d'oeuvre au caractère d'engagement, de saisir dans une page de musique durable l'histoire d'hier et d'aujourd'hui de la patrie, la vie, les sentiments et les idéaux du peuple roumain.

„Psaltichia Rumănească" de Philothée Fils de l'Aga Jipa

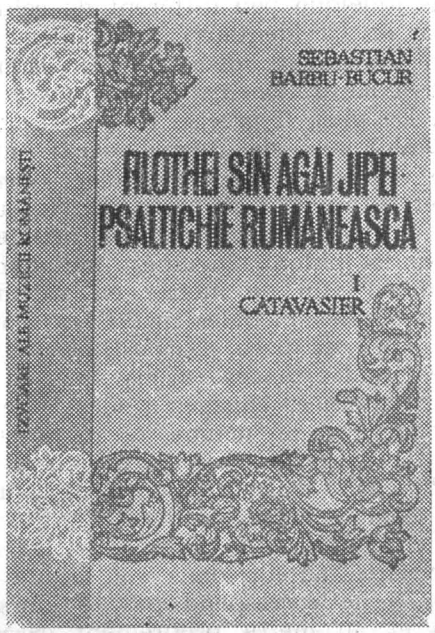
Conservé à la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sous la cote *Ms. roum. 61,* le manuscrit intitulé *Psaltichia rumănească* (Musique psaltique roumaine) — oeuvre de l'hiéromoine Philothée, fils *(sin)* de l'aga Jipa et psalte de la Métropole de Oungro-Valachie — représente un des plus importants monuments de la musique roumaine ancienne étant *le premier manuscrit de musique byzantine entièrement écrit en roumain* de la main de l'auteur qui l'a daté de l'année 1713, soit en ce temps de grande efflorescence culturelle que fut pour la Valachie le règne de Constantin Brâncoveanu et de son métropolite Antim Ivireanul. Ainsi que l'auteur l'indique à la page de titre de son manuscrit (f.4), celui-ci renferme : le Catavassaire, le Liturgique, la Propédie, l'Anastasimataire, le Stichéraire et le Penticostaire, c'est-à-dire les livres de chants les plus importants des offices divins de l'année, au cours de l'Octoèche, du Triode et du temps de la Pentecôte. Un volume impressionnant où se trouvent groupés plus de mille chants dont 957 sont écrits dans l'ancienne notation néobyzantine alors que 226 sont reproduits rien que sous forme de texte littéraire pouvant donc être chantés par les psaltes de différentes manières connues dans la pratique du lutrin.

Si jusqu'en 1713 les manuscrits de musique byzantine de Roumanie renferment des chants religieux dont les textes sont écrits en grec (c'est du moins le cas de la plupart des manuscrits) et en slavon (totalisant un nombre entrêmement réduit de pages manuscrites) — ces deux langues étant à l'époque les deux seules à être considérées langues officielles du culte —, en 1713 par contre, la situation change, la langue roumaine devenant la langue cultuelle (par conséquent aussi dans le chant rituel). Le manuscrit de Philothée, intitulé suggestivement *Psaltichia rumănească* (Musique psaltique *roumaine*), vient rendre témoignage du changement intervenu, tous les chants qu'il renferme étant accompagnés de „paroles roumaines" afin que „ce qui se chante à l'Eglise soit non seulement chanté mais aussi compris par les fidèles chrétiens" (c'est l'auteur lui-même qui l'énonce clairement dans sa Préface). C'est donc en cela que réside la grande importance de ce manuscrit dans la civilisation roumaine — le fait qu'il marque, documentairement, le moment de l'introduction de la langue roumaine dans le chant d'Englise (y compris dans les livres de lutrin) et, par cela même, les premières manifestations de prosodie musicale roumaine, du

https://biblioteca-digitala.ro

chant rythmé, de l'adaptation du texte à la musique et de la musique à la structure prosodique du texte littéraire. Dès lors, tous les chants du manuscrit en question, sur des textes *roumains* écrits en caractères cyrilliques, représentent un choix établi par l'hiéromoine Philothée sur le vaste répertoire musical byzantin qui, pendant plus de cinq siècles, avait circulé dans les Pays Roumains en de nombreux manuscrits ; ces textes, Philothée ne les a pas seulement traduits, mais aussi les a adaptés aux exigences du chant byzantin.

Afin de bien comprendre la structure de cette musique, ses origines, la manière dont elle a été pratiquée pendant des siècles dans l'office divin de la Roumanie d'autrefois, ses caractères et ses modalités de diffusion dans et par les centres monastiques les plus importants, dans et par les écoles etc., il est nécessaire de se pencher sur tous les manuscrits conservés sur le territoire du pays, les étu-



dier à fond et tirer des conclusions en conséquence.

Par leur contenu et leur circulation, les manuscrits musicaux byzantins de Roumanie constituent le témoignage le plus précieux d'un long passé de civilisation roumaine. Une multitude d'aspects trouvent une expression concrète dans ces manuscrits — historiques, linguistiques et, sans doute, musicaux ; ce n'est, d'ailleurs, que la grande difficulté de déchiffrer la musique de ces vieux documents qui a découragé jusqu'à présent les chercheurs, en dressant un sérieux obstacle devant leur zèle à découvrir le trésor d'une problématique aussi diverse et intéressante cachée dans leurs feuillets. Cependant, ce précieux legs de l'ancienne culture roumaine n'attend que d'être dépouillé et mis à la disposition de tous ceux qui voudraient l'approfondir. Aussi, pour répondre à l'impératif de la mise en valeur du patrimoine de civilisation musicale byzantine de Roumanie, les Editions Musicales se sont proposé de publier la *Psaltichia rumănească* de Philothée — en fac-similé et transcription — en quatre volumes, dans la série déjà riche des „Sources de la musique roumaine". Le premier volume — la Catavassaire *(Catavasierul)* — a paru en 1981, en fin d'année, par les soins de son éditeur, Sebastian Barbu-Bucur, qui signe la préface, la note de l'édition et une étude introductive complexe, avec une valeur informative remarquable, et qui assure également la transcription et l'annotation des textes *. Le Catavassaire renferme — comme son non l'indique — les chants d'église célébrant la descente du Sauveur aux Limbes (en grec : *catavassiaï).*

Après sa brève préface (traduite en anglais par Constantin Stihi-Boos) et sa note sur l'édition où il présente la structure du volume, Sebastian Barbu-Bucur commence son étude introductive avec la généalogie de l'hiéromoine Philothée. Sur la foi de nombreux documents, il ressort que celui-ci était le fils *(sin)* d'un grand dignitaire de l'Etat valaque (d'origine noble, voire princière), le dénommé Jipa, de Mîrsa (une localité du dép. d'Ilfov), mieux connu sous le nom de Aga Jipa („aga" étant le titre de sa dignité dans l'appareil de l'Etat) et de Anca, la fille du logothète de Drăghinești (auj. la commune Gratia du dép. de Teleorman). Une origine semblable explique une situation matérielle particulièrement bonne lui ayant donné la possibilité de s'assurer, sur les bases d'une éducation solide — une culture philologique, théologique et musicale peu commune, obtenue dans le pays mais aussi au Mont Athos. D'ailleurs, l'auteur nous l'apprend par la suite, ce Philothée sin aga Jipa est le même que celui s'intitulant Philothée *Sfetagoreţul* (alias „du Saint Mont"), le traducteur (du grec en roumain) des ouvrages imprimés sur les presses du couvent de Snagov, près Bucarest, en 1700, soit : *Învăţături creştineşti* (Enseignements de la foi chrétienne) et *Floarea darurilor* (La Fleur des Vertus) ; le même également que ce Philothée l'hiéromoine *„ot Mitropolie"* („de la Métropole") qui a traduit et imprimé le premier *Catavasier* (Catavassaire) d'expression roumaine en 1714 à Tîrgoviște ; et, cela va de soi, celui-là même qui *a écrit en roumain,* de sa main, le livre de *Psaltichie rumănească,* daté 1713, l'ouvrage particulièrement significatif pour la culture roumaine qui fait l'objet de l'étude de Sebastian Barbu-Bucur et de notre compte rendu.

Au troisième chapitre, l'auteur s'arrête longuement sur l'oeuvre littéraire de l'hiéro-

* Sebastan Barbu-Bucur — *Filothei sin Agăi Jipei, „Psaltichie rumânească", vol. I : Catavasier,* Bucureşti, Editura muzicală, 1981 (516 p.), în seria „Izvoare ale muzicii româneşti".

https://biblioteca-digitala.ro

moine Philothée en soulignant, au terme de son analyse, que les trois livres traduits par le lettré roumain reflètent de manière éloquente „la forme la plus soignée de la langue littéraire roumaine de la fin du XVII[e] siècle". Des exemples de traduction comparée de certains textes viennent appuyer l'affirmation ci-dessus. Puis, l'auteur s'occupe de la *„roumanisation"* des chants psaltiques, comme d'une contribution inestimable de la part de Philothée (pour des raisons de correspondance linguistique et musicale entre les langues des textes de base et la langue roumaine des textes traduits) et, finalement, après une courte incursion dans l'histoire de la culture roumaine, s'arrête au mémorable moment d'essor culturel et artistique que fut *l'époque brancovan.*

Le cinquième chapitre est consacré à la contribution d'ordre musicale de Philothée, disons de son oeuvre musicale : l'auteur présente ses préoccupations antérieures, le lieu, la date et la description du manuscrit en question, le caractère de la musique et de la notation, les sources, le contenu liturgique, les auteurs des chants que le manuscrit renferme etc. Soucieux de ne rien exagérer et surtout de ne pas s'aventurer sur un terrain peu sûr parce que noncontrôlable, Barbu-Bucur précise qu'il ne saurait attribuer à Philothée comme *créateur* de chants religieux un nombre plus grand que celui qu'il a effectivement signé *en tant que tel* — soit 28 tropes qui constituent le Canon du Dimanche des Rameaux et une Prière à la louange du prince du pays, Constantin Brâncoveanu. Il engage ainsi une véritable polémique avec tous ceux qui ont fait mention d'une oeuvre musicale beaucoup plus vaste.

Particuliérement intéressants nous semblent les sous-chapitres concernant les textes littéraires utilisés par Philothée pour établir son choix, c'est-à-dire pour rédiger son Livre de musique psaltique roumaine, et parmi ceux-là notamment ceux qui expriment le procès de „roumanisation" des chants. L'analyse qu'il en fait ne l'empêche pas de relever certaines maladresses de Philothée quant au rapport texte-mélodie, dont il explique les unes par la syntaxe impropre — spécifique de ces débuts de prosodie musicale —, ces maladresses étant surtout décelables dans les chants hirmologiques et stichéraires où le chant syllabique, sans mélismes, ne supporte pas d'écarts du mètre proprement roumain.

Des 261 pages que le manuscrit contient au total, ce premier volume de l'ouvrage prévu à compter 4 tomes ne publie que 67 pages avec fac-similé et transcription, à savoir les chants du *Catavasier,* de l'*Utrenier* (chants de l'office des premières heures du jour), du *Liturghier* (chants de la messe), les *Priceasne* (chants des jours de fête majeure de l'Eglise) et l'ainsi-nommé *Paraclisul Născătoarei* („Le Paraekkléïsion de la Sainte Mère de Dieu") contenant rien que les textes littéraires. Barbu-Bucur assure lui-même la transcription de tous les chants donnés en fac-similé (lequel, soit dit en passant, aurait dû faire preuve de plus de soin du point de vue technotypographique), ainsi que la translittération des textes littéraires de l'alphabet cyrillique dans l'alphabet latin. Etant un solide connaisseur de la sémiographie néobyzantine qu'il manie avec désinvolture, l'auteur fait ici oeuvre de maître. En ce qui est de l'utilité de ces transcriptions, besoin n'est plus d'y apporter des arguments car on se rend facilement compte qu'elles vont faciliter et diversifier la recherche et l'interprétation de cette musique dans l'avenir, après que pendant des siècles elle s'est conservée, non déchiffrée, dans l'intimité secrète d'une sémiographie difficilement décelable. Le système de Sebastian Barbu-Bucur est celui que les byzantinologues roumains emploient pour leurs transcriptions (quelque peu différent de celui pratiqué par les Occidentaux), notant dans le détail non seulement l'ossature des intonations mais aussi les ornements mélodiques et rythmiques. De plus, il précise les *martyriaï* (signes neumatiques de „témoignage") afin de pouvoir en permanence contrôler *l'échos* (le mode) et le moment respectif de l'intonation. Enfin, ne sont négligés ni les neumes qui indiquent les *phtorà* (neumes indiquant les modulations) afin de mettre en valeur certaines structures modales modifiées. Dans ses notes en bas de page, Barbu-Bucur corrige certaines inadvertances saisies dans la notation de Philothée, engageant ainsi une sorte de dialogue avec les neumes du manuscrit qui ne justifient pas, parfois, la structure mélodique du chant en cause, structure connue et étudiée comparativement dans d'autres sources de circulation. La prosodie — ainsi que nous avertit l'auteur dans son étude introductive — ne correspond pas toujours à la syntaxe et au mètre proprement caractéristiques de la langue roumaine. Pour tout dire, le respect de Barbu-Bucur pour l'original signé par l'hiéromoine Philothée est tel que, chaque fois qu'il intervient avec des ajouts ou des éliminations de signes neumatiques, il le dit avec une irréprochable franchise dans ses notes en bas de page.

Dans les „Annexes" du volume, l'auteur présente 17 documents anciens — translittérés également — sur lesquels il appuie les points de vue exposés dans l'étude introductive quant à l'origine et au lieu de naissance de Philothée. Quelques index de grande utilité — analytique, alphabétique, d'auteurs, de chants et de numérotage des fascicules — organisent la matière du volume tout entier, une matière, nous le répétons, si intéressante, si variée, si utile à la recherche de la culture médiévale roumaine. Une Bibliographie com-

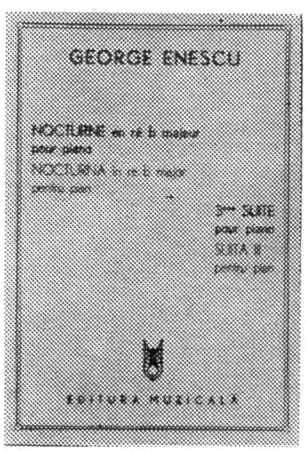
https://biblioteca-digitala.ro

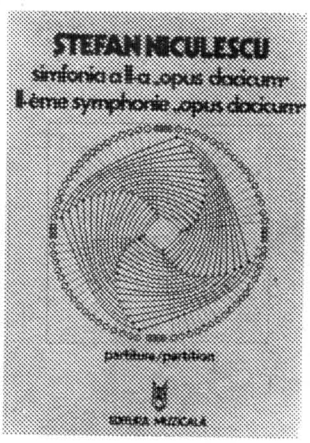
prenant à peu près tout ce qui s'est écrit jusqu'à présent en ce domaine si strictement spécialisé clôt le volume. Enfin, il convient de ne pas passer sous silence le fait qu'il renferme, reproduites en couleurs, quatre pages du manuscrit parmi lesquelles la page de titre (f. 4-r), ainsi qu'un très réussi portrait de Constantin Brâncoveanu (f. 4-o), en médaillon, entouré d'un beau cadre orné de motifs floraux.

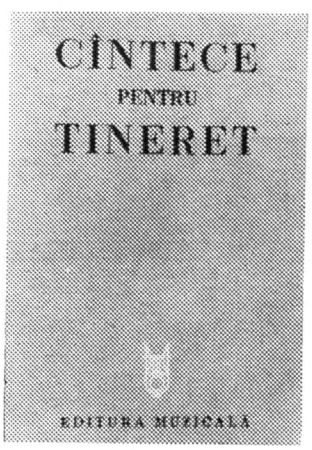
Dû à la passion de Sebastian Barbu-Bucur qui s'est penché sur cette oeuvre de la civilisation roumaine ancienne pendant plus de 15 ans, l'hiéromoine Philothée, fils de l'aga Jipa, peut aujourd'hui être placé au rang des plus illustres devanciers de la musique roumaine, car — par son activité multilatérale dans le domaine des arts — celle ci s'est affirmée avec témérité à une époque et dans un contexte culturel pas toujours des plus propices. Le chant religieux d'expression roumaine s'était peut-être imposé dès le XVII[e] siècle, mais non pas dans l'envergure que lui imprima Philothée par son manuscrit. En dépit de cette qualité notable, le modèle byzantin demeurera vivant dans le style des chants, dans la forme, notation, structure modale etc., l'hiéromoine, comme ses aînés du reste, n'ayant pas encore l'audace (voire même le désir) de sortir du moule traditionnel, consacré par l'Eglise de Constantinople et perpétué le long des âges dans tout le monde orthodoxe. Cela explique pourquoi le manuscrit de Musique psaltique roumaine de Philothée s'est inscrit dans la même voie, dans *les limites de la même tradition,* représentant pendant plus d'un siècle le plus précieux modèle de chant religieux pour tous les psaltes et copistes de manuscrits des Pays Roumains.

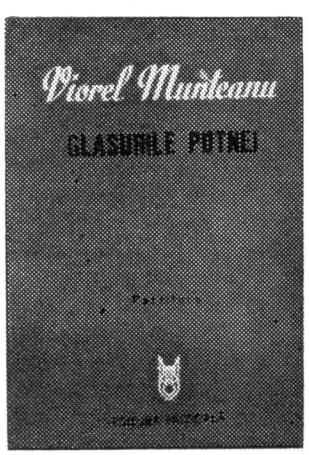
Esprit hautement cultivé, Philothée demeure une figure lumineuse de l'époque brancovan, de la renaissance de l'art et de la culture roumaine. Et, éloge soit fait à Sebastian Barbu-Bucur, le volume paru en 1981 aux Editions Musicales — premier de la série des quatre projetés — est un excellent plaidoyer, chaleureux de surcroît, pour se dévouer à la connaissance et à l'étude approfondie des monuments de la spiritualité roumaine, tout en faisant prevue du plus grand respect du document et de ses significations intrinsèques. C'est grâce à l'effort de Sebastian Barbu-Bucur, appuyé par la qualité de travail des Editions Musicales, que l'oeuvre de l'hiéromoine Philothée *sin* aga Jipa est enfin devenue un instrument de recherche accessible aux musiciens, historiens, linguistes, critiques d'art ainsi qu'à tout lecteur désireure de s'instruire sur les innombrables aspects du passé artistique et culturel de la Roumanie.

Titus MOISESCU









https://biblioteca-digitala.ro

77 2 4 4 8 Harold

MUZICA — Nr. 8, 48 p. București, — august 1982

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația cd. 2428

42.446

Preț lei 15

https://biblioteca-digitala.ro